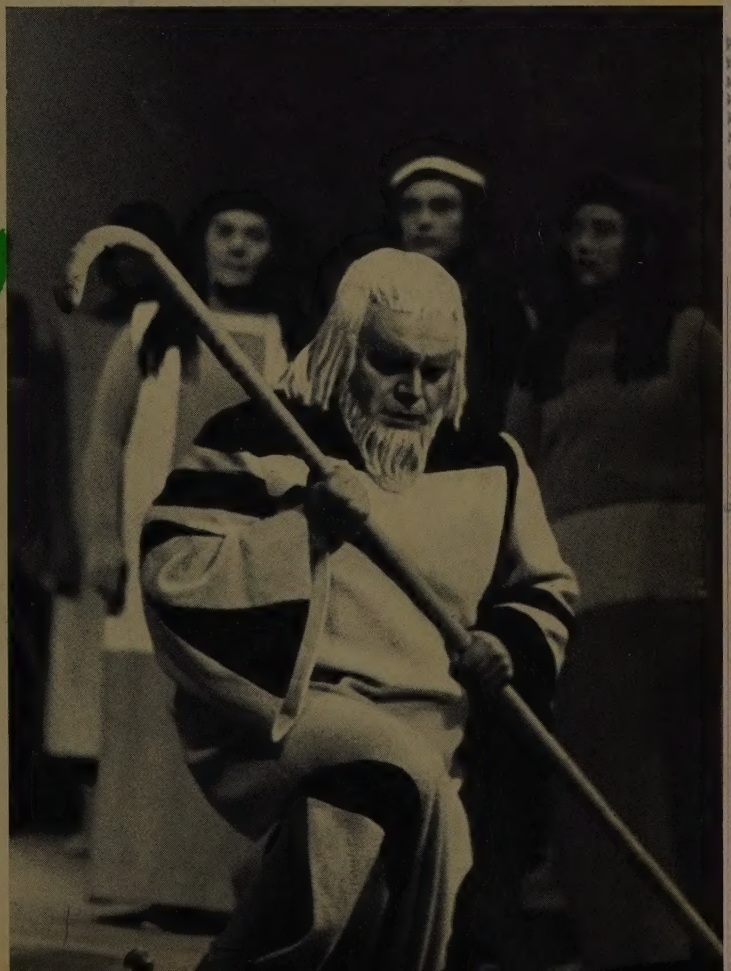
WORLD THEATRE

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY
HE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

LUME X
4 1961
CIAL ISSUE



THÉÂTRE

NATIONS

SUMMARY *SOMMAIRE*

THE COVER : Josef Greindl in the role of Moses in Arnold Schœnberg's *Moses und Aron* presented by the Berlin Opera, Musical Director Hermann Scherchen, Producer Gustav Rudolf Sellner. This programme was awarded the Challenge Trophy for the fifth season at the Theatre of the Nations as well as the Lyric Medal of the Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale.

EN COUVERTURE : Joseph Greindl dans le rôle de Moïse dans *Moïse et Aaron* d'Arnold Schœnberg, interprété par l'Opéra de Berlin, sous la direction musicale d'Hermann Scherchen et dans la mise en scène de Gustav Rudolf Sellner. Ce spectacle a remporté le challenge pour la 5e saison du Théâtre des Nations ainsi que la médaille lyrique du Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale.

THE FIFTH SEASON OF THE THEATRE OF THE NATIONS — LA CINQUIEME SAISON DU THÉATRE DES NATIONS
2 . . . . . CLAUDE PLANSON 2

ABOUT *Moses and Aaron* — A PROPOS DE *Moïse et Aaron*
The Word of God and Magic — La Parole de Dieu et la Magie
6 . . . . . K.H. WÖRNER 6

Setting *Moses and Aaron* — Décoration de *Moïse et Aaron*
11 . . . . . MICHEL RAFFAELLI 11

THE SOVIET THEATRE – PROBLEMS AND SOLUTIONS — LA COMÉDIE SOVIÉTIQUE – SES PROBLÈMES, LEURS SOLUTIONS
15 . . . . . GALA BARBISAN – HENRIETTE VALOT 15

THE UNDERSTANDING OF MASTERPIECES — LA COMPRÉHENSION DES CHEFS-D'ŒUVRE
1) *The Magic Flute* — 1) *La Flûte Enchantée*
25 . . . . . JEAN-MARC LANDIER 25

2) *Boris Godounov* — 2) *Boris Godounov*
28 . . . . . VLADO HABUNEK 28

TOWARDS A MODERN FORM OF EXPRESSION — POUR UNE EXPRESSION MODERNE DU THÉATRE
The Theatre of the Absurd — Le Théâtre de l'Absurde
36 . . . . . HANNES RAZUM 36

A LITTLE-KNOWN CLASSICAL AUTHOR : *Ruzante* — UN CLASSIQUE PEU CONNU : *Ruzante*
47 . . . . . GIANFRANCO DE BOSIO 47

FOLKLORE – TRANSPOSITION OR RESPECT FOR THE TRADITIONAL THEATRE — LE FOLKLORE – TRANSPOSITION OU RESPECT DU THÉATRE TRADITIONNEL
55 . . . . . GEORGES DANIEL 55

FOUNDATION OF THE UNIVERSITY OF THE THEATRE OF THE NATIONS — CRÉATION DE L'UNIVERSITÉ DU THÉATRE DES NATIONS
68 . . . . . BÉATRICE TANAKA 68

73 PRIZEWINNERS OF 1961 — PALMARES 1961 73

REPORT OF THE 1961 SEASON — BILAN DE LA SAISON 1961

WINTER — HIVER 1961-62 VOLUME X, 4

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
avec le concours de l'Unesco

*

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT — PRÉSIDENT
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*

VICE PRESIDENTS — VICE-PRÉSIDENTS
Rosamond Gilder *(U.S.A.-États-Unis)*, Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*

MEMBERS — MEMBRES
Carl Ebert *(West Germany-Allemagne de l'Ouest)*,
Bohdan Korzeniewski *(Poland - Pologne)*, Claude-André Puget *(France)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*, Mario Rivera *(Peru - Pérou)*,
Heinrich Schnitzler *(Austria - Autriche)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*,
Yoshio Yoshikawa *(Japan - Japon)*, Membre à désigner *(U.S.S.R. - U.R.S.S.)*

*

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.

JEAN DARCANTE
6, rue Franklin, Paris (XVI^e)

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
MAY 24 1962
CHICAGO

*

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
84, avenue de l'Armée, Bruxelles 4 (Belgique)

*

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT — PRÉSIDENT
Paul-Louis Mignon *(France)*

MEMBERS — MEMBRES
Ingvelde Geleng *(West Germany - Allemagne de l'Ouest)*,
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*,
Laurence Kitchin *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

*

S.A. LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER
141, AVENUE DE SCHEUT, BRUXELLES 7

LA CINQUIÈME SAISON DU THÉATRE DES NATIONS

THE FIFTH SEASON OF THE THEATRE OF THE NATIONS

THE 1961 VINTAGE

THE 1961 season was the fifth since the Theatre of the Nations was founded and the eighth if we consider the three Paris Festivals that preceded it. Was it a " good season " or not?

Did the " 1961 Vintage " come up to standard? And, first of all, of what did it consist?

To employ the terms of the vigneron, let us first note that the crop was this year particularly " abundant ". There have never been more nations taking part and never more programmes billed. The total number of performances given was an all-time record. Since 1954 this figure has been steadly climbing as has the figure for box-office receipts. Average nightly takings a mounted to 630,000 frs—about three times the average receipts of most Parisian theatres over the same period.

So it was an abundant crop, but what of the " quality "?

As far as the opera is concerned, there is no question but that the season was exceptional. There was the prodigious *Moses und Aron* of Schoenberg that will probably still be spoken of in 20 years time in the same way as is the Paris creation of *Tristan*. There was the *Boris* from Zagreb and the T.R.M.'s *Magic Flute*. And there was the discovery of a rare Prokofiev opera, the stage creation of five works by Searle, Hindemith, Blacher, Zillig and Mihalovici. I do not think that the music-lovers can complain about the " 1961 vintage ".

Considering the choreographic section, if the Berlin Opera ballet company did disappoint us a little, we had yet another proof of the extraordinary talents of Maurice Béjart. His versions of *The Seven Deadly Sins* and especially *Bolero* will undoubtedly be considered as milestones in the history of modern dance.

Among the folklore programmes which were many and varied this year as, indeed, they should be since so many equatorial countries have recently attained their independence, Mexico was outstanding but we shall not easily forget the fascinating programmes presented by Niger, Madagascar, Lebanon...

CARACTÉRISTIQUE DU « CRÛ 61 »

LA Saison 1961, cinquième depuis la création du Théâtre des Nations, huitième si l'on tient compte des trois Festivals de Paris qui l'ont précédé, a-t-elle ou n'a-t-elle pas été une « bonne saison »?

Le « crû 1961 » a-t-il valu ses devanciers? Et d'abord comment se caractérise-t-il?

Pour parler en vigneron, disons que la récolte a été cette année particulièrement « abondante ». Il n'y a jamais eu plus de nations engagées et jamais davantage de spectacles. Quant au chiffre des représentations, il est le plus élevé qui ait jamais été atteint. Depuis 1954, la progression a été régulière sur ce point, de même qu'a été régulière la progression des recettes. Qu'on y songe : six cent trente mille francs de recette moyenne quotidienne, cela représente près du triple de la recette moyenne dans l'ensemble des théâtres parisiens pendant la même époque.

Récolte abondante, donc, mais de quelle « qualité »?

Sur le plan lyrique, on conviendra que la saison a été exceptionnelle : mettons à part le prodigieux *Moïse et Aaron* de Schoenberg dont il est à penser que l'on parlera, dans vingt ans, comme on parle aujourd'hui de la création à Paris de *Tristan*. Mettons encore à part le *Boris* de Zagreb et la *Flûte* du T.R.M., il resterait encore la découverte d'un Prokofiev inédit et la création scénique de cinq œuvres dues à Searle, Hindemith, Blacher, Zillig et Mihalovici. On le voit les mélomanes n'ont pas à se plaindre du « cru 1961 ».

Sur le plan chorégraphique, si les Ballets de l'Opéra de Berlin ont un peu déçu, nous avons eu la confirmation de l'extraordinaire génie de Maurice Béjart. On peut en être sûr : ses *Sept péchés capitaux*, son *Boléro* surtout, feront date dans l'histoire de la danse moderne.

En ce qui concerne le folklore, largement représenté comme il se doit (de très nombreux pays « exotiques » n'ont-ils pas accédé, ces dernières années à l'indépendance?), le grand vainqueur est le Mexique; mais il ne faudrait pas négliger l'apport passionnant du Niger, de Madagascar, du Liban...

Reste la partie dramatique proprement dite qui occupait, a elle seule, près de 60 % de notre saison.

There remains what may properly speaking be classed as the dramatic section which took up, by itself alone, nearly 60 % of the season. It could readily be sub-divided into two distinct parts : those large companies, of a more or less official nature, who performed on the stage of the Sarah-Bernhardt Theatre and the young companies that were making their international début on the smaller stage of the Vieux-Colombier.

The first section, it is true, did not reveal anything unexpected but it served to confirm the reputation of several companies. A great deal may be said about the respective merits of the New York Theatre Guild, the Vachtangov Theatre of Moscow, the De Lullo Company from Rome and London's Royal Court Theatre but it is quite clear that these troupes are all members of what we can conveniently describe as the " international class " as far as their productions, their scenography and their acting is concerned.

To return to our vigneron, what is his verdict on the new vines of St. Germain-des-Prés—those products of the Château du Vieux-Colombier that sometimes set our teeth on edge but that have occasionally produced a modest wine of unique bouquet and inimitable body?

It seems particularly significant to me that an avant-garde company from Greenwich Village should have left all the large official troupes " at the post " in capturing all the main prizes. A point worth emphasizing is that these awards (Prize for Theatre Research, Medal for the best Dramatic Theatre Programme) are not only attributed by the young artists and intellectuals of the Cercle International de la Jeune Critique but also by that august body, the Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique whose members—the theatre critics of the Parisian press—vote by means of a referendum.

Thus has the Theatre of the Nations enlarged its activities both in time and in space (for the first time programmes were given in three different theatres) and has continued its mission which is, to draw up every year an inventory of the great theatres of the world while, at the same time, carrying on the work of a research worker and an explorer. The " discovery" of the Living Theatre, coming after the revelation of Theatre Workshop and the Berliner Ensemble, will contribute, I am sure, not only to our personal store of cultural riches, but will also open up new hozirons for all those who think that the theatre must leave the beaten track if it is to survive.

Celle-ci se divisait en deux sections distinctes : grandes troupes, à caractère plus ou moins officiel, qui se produisaient sur la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt et jeunes compagnies qui faisaient leurs débuts « internationaux ». sur le plateau plus modeste, du Vieux-Colombier.

Pour les premiers, peu de surprises, il est vrai, mais de sérieuses confirmations. On a pu, certes, discuter des mérites respectifs du « Theatre Guild » de New York, du Théâtre Vachtangov de Moscou, de la compagnie De Lullo de Rome ou du « Royal Court » de Londres, mais il est évident que chacune de ces compagnies possédait ce qu'il est convenu d'appeler la « classe internationale », tant en ce qui concerne la scénographie que l'interprétation.

Continuons à parler en vigneron : que faut-il enfin penser de ce vin nouveau que nous avons récolté en plein Saint-Germain-des-Prés, de ce « Clos du Vieux-Colombier » dont les produits ont parfois agacé les dents, mais dont certains ceps ont donné un petit vin d'un bouquet et d'un « corps » inimitables?

A ce propos, il est particulièrement significatif qu'une compagnie d'avant-garde de Greenwich Village ait littéralement « laissé sur place » toutes les grandes troupes officielles, s'attribuant toutes les principales récompenses. Qu'on y songe, ces « récompenses » (Prix de la Recherche Théâtrale, médaille du meilleur spectacle dramatique) ont été attribuées non seulement par les jeunes artistes et intellectuels du « Centre de la Jeune Critique », mais encore par le très sage Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique, à la suite d'un référendum effectué parmi les titulaires des rubriques théâtrales des grands journaux parisiens.

*

Ainsi donc, se développant en durée et en surface (puisque aussi bien, ses activités se sont déroulées pour la première fois dans trois salles différentes), le Théâtre des Nations ne semble pas avoir failli à sa mission qui est à la fois, rappelons-le, de dresser chaque année l'inventaire du grand théâtre mondial, tout en poursuivant un travail de recherche et de découverte. La « découverte » du Living Theatre, venant après celle du Theatre Workshop et du Berliner Ensemble contribuera, nous en sommes persuadés, non seulement à notre enrichissement à tous, mais encore ouvrira de nouvelles perspectives pour tous ceux qui pensent que le Théâtre, s'il veut survivre, doit sortir résolument des sentiers battus.

CLAUDE PLANSON

Directeur du Théâtre des Nations

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : producer (English) or director (American). D : designer. C : costumes. Ch : choreography. Mu : music. P : photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

ALLEMAGNE (Ouest)

OPÉRA DE BERLIN
Moïse et Aaron de Schoenberg.
Direction musicale : Hermann Scherchen.
Mise en scène : Gustav Rudolf Sellner.
Décors et costumes : Michel Raffaelli.
Chorégraphie : Dore Hoyer avec Joseph Greindl et Helmut Melchert.

OPERA-STUDIO DE BERLIN
Socrate de Satie
Le Journal d'un Fou de Searle.
Opéra Abstrait N° 1 de Blacher.
Hin und Zurück d'Hindemith.

BALLETS DE L'OPÉRA DE BERLIN
Paean de Gassmann et Sala.
Hamlet de Blacher.
Roméo et Juliette de Prokofiev.

SCHLOSSTHEATER DE CELLE
Guernica d'Arrabal.
Nach Kasan de Y. Noever.

OPERA DE BIELEFELD
Krapp ou la dernière bande de Mihalovici, d'après Beckett.
Les Fiançailles de Saint-Domingue de Zillig.

SCHLOSSPARKTHEATER DE BERLIN
Raskolnikoff d'après Dostoïevski.
Mise en scène : Willy Schmidt

AUTRICHE

VOLKSTHEATER DE VIENNE
Le Balcon de Jean Genêt.

BELGIQUE

THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE
La Flûte Enchantée de Mozart.
Direction musicale : André Vandernoot. Mise en scène : Jean-Marc Landier. Décors et costumes : Thierry Bosquet avec Pilar Lorengar.

BALLET DU XX^{e} SIÈCLE (T.R.M.)
Divertimento.
Les Sept Péchés Capitaux de Kurt Weill et Bertolt Brecht.
Boléro de Ravel. Chorégraphies de Maurice Béjart.
Direction musicale : André Vandernoot avec Janine Charrat et Ursula Kubler.

CHILI

THEATRE D'ESSAI DE L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE
Complaintes d'Aveugle de Heiremans.

CUBA

ENSEMBLE NATIONAL DE DANSES
Spectacle de ballets.

GRANDE-BRETAGNE

ENGLISH STAGE COMPANY OF THE ROYAL COURT THEATRE *Luther* de John Osborne.

RECITAL BARBARA JEFFORD :
Les Héroïnes de Shakespeare.

RODERICK LOVELL ET HANNAH WATT
Sonate à Kreutzer d'après Tolstoï.

IRLANDE

RECITAL MAC LIAMMOIR
The Importance of being Oscar.

ITALIE

COMPAGNIE DE LULLO DE ROME
Les Femmes de Bonne Humeur de Goldoni
Anima Nera de G.P. Griffi.

RÉCITAL VITTORIO GASSMAN
De Shakespeare à Pirandello.

TEATRO STABILE DI TORINO
La Moscheta de Ruzante.

LIBAN

TROUPE FOLKLORIQUE AL-ANWAR
Chants et Danses.

MAROC

TROUPE NATIONALE DU MAROC
Les Babouches Ensorcelées de Taieb el Alj.

MADAGASCAR

ENSEMBLE NATIONAL MALGACHE
Folklore Malgache.

MEXIQUE

BALLET NATIONAL FOLKLORIQUE DU MEXIQUE
Chants et Danses Populaires.

NIGER

ENSEMBLE NATIONAL DU NIGER
Folklore nigérien.

PEROU

BALLET PERUANO Spectacle de Ballets.

PHILIPPINES

CIE FILIPINESCAS
Spectacle de ballet d'inspirations folkloriques.

SUISSE

SCHAUSPIELTRUPPE DE ZURICH
Rosmersholm d'Ibsen avec Maria Becker.

U.R.S.S.

THEATRE VACHTANGOV DE MOSCOU
Une Histoire à Irkoutsk d'Arbousov.
Mise en scène : Evgueni Simonov avec Julie Borissova.
L'Idiot de Dostoïevski.

U.S.A.

THEATRE GUILD DE NEW YORK
The Glass Menagerie de T. Williams avec Helen Hayes.
The Skin of Our Teeth de Th. Wilder. avec Helen Hayes.

THE LIVING THEATRE
The Connection de Jack Gelber.
Many Loves de Williams.
Dans la Jungle des Villes de Brecht.

YOUGOSLAVIE

OPERA DE ZAGREB
Boris Godounov de Moussorgsky avec Miroslav Cangalovic et Latko Korosec.
Le Mariage au Couvent de Prokofiev.

SAISON DU THÉATRE DES NATIONS

ON OF THE THEATRE OF THE NATIONS

AUSTRIA

VOLKSTHEATER OF VIENNA

Der Balkon (Genêt).

BELGIUM

THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE

Die Zauberflöte (Mozart).
Conductor : André Vandernoot. Production : Jean-Marc Landier. Decors and Costumes : Thierry Bosquet with Pilar Lorengar.

TWENTIETH CENTURY BALLET (T.R.M.)

Divertimento.
The Seven Deadly Sins (Weill and Brecht).
Bolero (Ravel). Choreography : Maurice Béjart.
Conductor : André Vandernoot with Janine Charrat and Ursula Kubler.

CHILE

EXPERIMENTAL THEATRE OF THE CATHOLIC UNIVERSITY

The Blind Man's Plaint (Heiremans).

CUBA

NATIONAL DANCE ENSEMBLE

Dance programme.

GERMANY (West)

BERLIN OPERA

Moses und Aron (Schoenberg).
Conductor : Hermann Scherchen.
Production : Gustav Rudolf Sellner.
Decors and Costumes : Michel Raffaelli.
Choreography : Dore Hoyer with Joseph Greindl and Helmut Melchert.

BERLIN STUDIO OPERA

Socrate (Satie). *The Diary of a Madman* (Searle).
Abstract Opera N° 1 (Blacher).
Hin und Zurück (Hindemith).

BERLIN OPERA BALLET

Paean (Gassmann and Sala). *Hamlet* (Blacher).
Romeo and Juliet (Prokofiev).

SCHLOSSTHEATER OF CELLE

Guernica (Arrabal). *Nach Kasan* (Y. Noever).

BIELEFELD OPERA

Krapp ou la Dernière Bande (Krapp's last Tape) (Milhaovici based on the play by Beckett).
Betrothal in Saint-Domingue (Zillig).

SCHLOSSPARKTHEATER OF BERLIN

Raskolnikoff (based on Dostoievsky).
Production : Willy Schmidt.

IRELAND

MAC LIAMMOIR RECITAL

The Importance of Being Oscar.

LEBANON

AL-ANWAR FOLKLORE TROUPE

Song and Dance Programme.

MADAGASCAR

NATIONAL MALAGASH ENSEMBLE

Malagash Folklore Programme.

MEXICO

NATIONAL FOLKLORE BALLET OF MEXICO

Popular Song and Dance Programme.

MOROCCO

NATIONAL MOROCCAN TROUPE

The Bewitched Sandals (Taieb el Alj).

NIGER

NATIONAL ENSEMBLE OF NIGER

Niger Folklore Programme.

PERU

BALLET PERUANO

Dance and Ballet Programme.

PHILIPPINES

PHILIPINESCAS COMPANY

Dance and Ballet Programme based on Folklore.

ITALY

DE LULLO COMPANY OF ROME

The Good-Humoured Ladies (Goldoni).
Anima Nera (G.P. Griffi).
Production : De Lullo
with De Lullo, Falk, Guarnieri, Valli.

VITTORIO GASSMAN RECITAL

From Shakespeare to Pirandello.

TEATRO STABILE OF TURIN

La Moscheta (Ruzante).

SOVIET UNION

VACHTANGOV THEATRE OF MOSCOW

It Happened at Irkutsk (Arbuzov).
Production : Efgueni Simonov with Julie Borissova.
The Idiot (Dostoievsky).

SWITZERLAND

SCHAUSPIELTRUPPE OF ZURICH

Rosmersholm (Ibsen).

UNITED KINGDOM

ENGLISH STAGE COMPANY (ROYAL COURT THEATRE, LONDON)

Luther (Osborn).

BARBARA JEFFORD RECITAL

Shakespeare's Heroines.

RODERICK LOVELL AND HANNAH WATT

The Kreutzer Sonata (based on Tolstoy).

UNITED STATES

THEATRE GUILD OF NEW YORK

The Glass Menagerie (T. Williams).
The Skin of Our Teeth (Wilder) with Helen Hayes.

LIVING THEATRE

The Connection (Gelber). *Many Loves* (W.C. Williams). *In the Jungle of Cities* (Brecht).

YUGOSLAVIA

ZAGREB OPERA

Boris Godounov (Mussorgsky).
with Miroslav Cangalovic and Latko Korosec.
Betrothal in a Monastery (Prokofiev).

LA PAROLE DE DIEU ET LA MAGIE

THE WORD OF GOD AND MAGIC

Moses und Aron – Moïse et Aaron d'Arnold Schœnberg. M : Gustav Rudolf Sellner. Dm : Hermann Scherchen. Ch : Dore Hoyer. D et C : Michel Raffaelli. Opéra de Berlin.

SCHŒNBERG'S Moses and Aaron *won the Theatre of the Nations Challenge Prize as well as the Lyric Theatre Medal given by the Syndicat professionel de la Critique Dramatique et Musicale.*

This work, which beat all box-office records since the establishment of the Theatre of the Nations, aroused great interest among those who attended performances.

We are publishing here a study by the German critic K.H. Worner of this great opera together with an article by the young scenic artist Michel Raffaelli describing the problems that he faced with the decoration of this work.

MOÏSE et Aaron *de Schœnberg a obtenu le Challenge du Théâtre des Nations ainsi que la médaille lyrique attribuée par le Syndicat professionnel de la Critique Dramatique et Musicale.*

Ce spectacle, qui a battu tous les records de recette depuis la création du Théâtre des Nations, a suscité parmi ceux qui y ont assisté, un intérêt passionné.

Nous publions ci-après une étude du critique allemand K.H. Wörner consacré à cet important opéra et un article du jeune décorateur Michel Raffaelli, qui nous dit quels sont les problèmes qu'il eut à résoudre pour la réalisation de ce spectacle.

E ET AARON

SCHŒNBERG took the theme of his opera *Moses and Aaron* from the Old Testament. He based the action of his work upon the " Book of Exodus ". Its principal themes are : the Call to Moses, the Exodus, the Forgotten of God. The religious revelation of the work is presented in the form of God's promise and the Law given by Him through the intermediary of Moses to the people of Israel. Spiritual oppositions, such as the duality of Aaron responsible for the adoration of the Golden Calf, are used here as dramatic elements.

To emphasize the Biblical lesson, the author-composer did not hesitate to modify the story of Exodus in the process of dramatisation. What Schœnberg the dramatist brought to the work was, firstly, a precision of the dialectic between Moses and Aaron. The contrast between the two men is clear enough in the Scriptures : God punishes Aaron for his infidelity and forbids him to enter the Promised Land. But in Schœnberg's opera, the two brothers have become protagonists and opponents of each other. The spiritual problems have been reduced to their essentials—these sets of opposing elements might be called the struggle of the Word against the power of Magic, the Spirit against the Letter, the Law against the Idol, the Unconceivable against the Visible, Worship against Idolatry, Sainthood against Sinfulness, the Spirit against the Flesh, the Word against the Instinct.

Moses and Aaron had never been adapted in this way for the opera stage. Schœnberg has eliminated almost completely all ques-

SCHŒNBERG a pris le thème de son opéra *Moïse et Aaron* dans l'Ancien Testament. Il a tiré l'action du « Livre de l'Exode». Les thèmes principaux en sont : l'Appel à Moïse, l'Exode, l'Oubli de Dieu. La révélation religieuse s'y présente sous la forme de la promesse de Dieu et de la Loi, que celui-ci donne au peuple d'Israël par les mains de Moïse. Des oppositions spirituelles, telles que la dualité d'Aaron responsable de l'adoration du Veau d'Or, y sont utilisées comme éléments dramatiques.

*

Pour accentuer la pensée biblique, l'auteur n'a pas hésité à infléchir le Récit de l'Exode en le dramatisant. L'apport spirituel de Schœnberg dramaturge réside en premier lieu dans la précision de la dialectique entre Moïse et Aaron. Le contraste entre ces deux hommes éclate déjà dans la Bible : Dieu punit Aaron de son infidélité et lui défend l'entrée de la Terre Promise. Mais, dans l'opéra de Schœnberg, les deux frères deviennent des protagonistes et des opposants. Les problèmes spirituels sont réduits à leur essence. On peut appeler ces oppositions : lutte entre le Logos et la Magie, entre l'Esprit et la Lettre, la Loi et l'Idole, l'Inconcevable et le Visible, l'Adoration et l'Idolâtrie, la Sainteté et le Péché, l'Esprit et la Chair, le Logos et l'Instinct.

Jamais, auparavant, on n'avait adapté *Moïse et Aaron* de cette manière pour l'opéra. Schœnberg a éliminé presque entièrement toutes les questions relatives au culte. La Loi ne l'intéresse pas en soi. Il a réduit l'ensemble

tions of the manner of worship. The law does not interest him for its own sake. He has reduced the ensemble to the spiritual vision of God such as Moses proposes it to Man without concessions. There is no secondary action in the work. It is the story of the struggle for an Ideal leading gradually to deviation and, eventually, to the betrayal of that Ideal, to damnation, to idolatry.

The action is very simple. God and Moses on the one hand are opposed to Aaron and the people on the other. The other characters represent successive stages between belief and disbelief. The people are shown as an uncertain mass. The chorus never commentates on the action as it would in an oratorio; it is dramatic, it has an active role. No individual protagonist emerges from it but groups of men and women behave as collective entities.

The music of the opera does not fall readily into distinct parts as in Alban Berg's *Wozzeck*. Schœnberg writes his music freely, following the inspiration, the spiritual development of the work. The " ariosos " with which the role of Aaron abound and the passages which the composer described as " recitative " belong to the free sections of the work. They are conceived in a form of " composed prose " with rhythm and tone indicated but with the possibility for a free and personal interpretation left to the artists.

à la vision spirituelle de Dieu, telle que Moïse la propose sans concession aux hommes. Il n'y a pas, dans cette œuvre, d'action secondaire. C'est l'histoire de la lutte pour l'Idée qui mène à la déviation et à la trahison de l'Idée, jusqu'à la perdition, jusqu'à l'Idolâtrie.

L'action est très simple. Dieu et Moïse, d'une part, Aaron et le peuple, d'autre part, s'opposent. Les autres personnages représentent les étapes caractéristiques entre la foi et l'incroyance. Le peuple reste une masse incertaine. Le chœur ne commente jamais l'action comme il est d'usage dans un oratorio; il est dramatique, agissant. Aucun protagoniste ne s'en dégage, mais des groupes d'hommes et de femmes dont le comportement est collectif.

*

La musique de l'opéra ne se divise pas en parties distinctes comme dans le *Wozzeck* d'Alban Berg. Schœnberg écrit sa musique librement, en suivant l'inspiration de l'œuvre, sa conduite spirituelle. Aux passages libres appartiennent les « ariosos », qui abondent dans le rôle d'Aaron, et les mesures que Schœnberg désigne du nom de « récitatif ». C'est une sorte de « prose composée » dont le rythme et le ton sont indiqués, ce qui n'exclut pas une interprétation libre et personnelle. Le secret de la tension dramatique

Helmut Melchert et Joseph Greindl dans *Moïse et Aaron* – *Moses und Aron.*

The secret of the dramatic tension in the work resides in the synthesis of the multiple musical forms Schœnberg has employed.

The first two scenes, above all, give an impression of great unity, the " Call to Moses " is in cantata form. The mystic meeting of Man and God, the revelation of God who manifests himself to Moses in the scene of the Burning Bush, is a dialogue between the voice of God (six soloists and a chorus of six voices) and the recitative of Moses. There is no action on the stage : the music alone speaks to us for 97 bars. There is nothing similar in the whole of musical literature.

There is a complete change in Scene II, the meeting of the two brothers in the desert. Its unity is due to the development of contrasts. But these contrasts, first echoed by the music, neutralise each other and blend into a higher unity. The work, which is rich in counterpoint, never uses polyphony as an end in itself—it is always subject to the dramatic context. In this way, the composer succeeds in maintaining the tension.

The interlude has a particular suggestive force. The dramatic theme is doubt. All the questions that trouble the people are raised by doubt : their solutions remain individual. A contrapuntal form achieves the synthesis : a double fugue. This scene lasts for 42 bars. Few listeners are capable of recognising in it a supremely complex masterpiece of polyphony.

The interlacing of singing and whispering leaves a strange and disconcerting impression. The recited text is also subjected to a polyphonic treatment. The whole of this section is played pianissimo. The orchestra lends to it an excited rhythmic movement led in such a way as to suggest an impression of paralysis through the continuous excitation : this is used to suggest immobility in face of fear and horror.

The words, the action and the music fit perfectly into the overall form since everything is submitted to the idea that Moses has of God, to the contradiction between the Ideal (the Law) and the Image. Thus it is that the abandonment of the Ideal leads to the fall into idolatry.

Nowhere can the idea, the action, the libretto and the music be separated. If it is

réside dans la synthèse des formes musicales multiples.

Les deux premières scènes surtout donnent une impression de grande unité. « L'Appel de Moïse » est une cantate. La rencontre mystique Dieu-homme, la révélation de Dieu, qui se manifeste pour Moïse dans la scène du Buisson Ardent, est un dialogue entre la voix de Dieu (six soli et chœur à six voix) et la voix récitative de Moïse. Il n'y a pas d'action sur la scène : la musique, seule, parle dans ces 97 mesures. Il n'existe rien de comparable dans toute la littérature musicale.

Tout change avec la scène II : la rencontre des deux frères dans le désert. Son unité est due à l'évolution des contrastes. Mais ces contrastes, d'abord traduits par la musique, se neutralisent et se fondent dans une unité plus haute. L'œuvre, riche en contrepoints, ne se sert jamais de la polyphonie comme d'un but; elle est toujours soumise au contexte dramatique. Ainsi le compositeur réussit-il à soutenir la tension.

L'Interlude a une force de suggestion tout à fait particulière. Le thème dramatique est le doute. Toutes les questions soulevées par le peuple sont dictées par le doute; leur traitement reste individuel. Une forme contrapuntique crée la synthèse : la double fugue. Cette scène a 42 mesures. Bien peu pourront se rendre compte qu'ils écoutent un chef-d'œuvre suprêmement compliqué de la polyphonie.

L'enchevêtrement des voix chantées et chuchotées laisse une impression étrange et contraignante; aussi le texte récité est-il soumis à la polyphonie. Toute cette partie se joue « pianissimo ». L'orchestre y ajoute un mouvement rythmique excité, mené de telle façon que l'excitation permanente provoque une impression de paralysie : celle-ci symbolise l'immobilité en face de la peur et de l'horreur.

Les paroles, l'action et la musique font corps sans défaillance, puisque tout est soumis à l'idée que Moïse se fait de Dieu, à la contradiction entre l'Idée (la Loi) et l'Image, et c'est ainsi que l'abandon de l'Idée mène à la chute dans l'idolâtrie.

On ne peut séparer nulle part idée, action, parole et musique. Si on l'essayait arbitraire-

attempted arbitrarily, the coherence of the work resists it. The spirit of the language, of the German language, controls the tessitura of the voices. Thus Schœnberg takes his place in the historical line that is always clearly followed by music dominated by the mind rather than sensuality and formal concepts. Meaning, sense, the spiritual atmosphere are incorporated in the music and expressed by it.

The text of Schœnberg should not be adjudged in literary phrases. The action and the words are used as a base for the music. Only the ensemble gives the requisite aesthetic-artistic scale. It is the confession of a man who, as he approaches the end of his life, is becoming more and more absorbed by the religious problems to which he devotes all his time.

Moses and Aaron, conceived and written in the spirit of the Old Testament, has the same place in the works of Schœnberg as the *St. Matthew Passion*, written in the Christian spirit, holds in the works of Bach. In both cases we are dealing with a profession of faith.

Like the *St. Matthew Passion*, Schœnberg's work is a confession made through the intermediary of Art. It is appreciated by those who do not accept the theology of the Old or the New Testaments as well as by those to whom these themes are very familiar.

In this opera by Schœnberg, the struggle of Moses towards Truth and the knowledge of Truth represents the eternal Destiny of Man.

ment, l'esprit cohérent de l'œuvre s'y opposerait. L'esprit de la langue, de la langue allemande, ordonne la tessiture des voix. Ainsi Schœnberg se range dans la ligne historique, toujours clairement suivie par la musique que domine l'esprit au détriment de l'élément sensuel et de la forme. La signification, le sens, l'ambiance spirituelle sont incorporés dans la musique et exprimés par elle.

Il ne faut pas mesurer le texte de Schœnberg en phrases littéraires. L'action et les paroles servent de base à la musique. Seul l'ensemble donne l'échelle esthético-artistique valable. C'est la confession d'un homme qui, vers la fin de sa vie, s'intéresse de plus en plus aux problèmes religieux auxquels il consacrait tout son temps.

Moïse et Aaron conçu selon l'esprit de l'Ancien Testament, a la même place dans l'œuvre de Schœnberg que la *Passion selon saint Mathieu*, conçue selon l'esprit chrétien, dans l'œuvre de Bach. Il s'agit de part et d'autre d'une profession de foi.

Comme la *Passion selon saint Mathieu*, l'œuvre de Schœnberg est une confession par l'intermédiaire de l'Art. Elle s'impose aussi bien à ceux qui n'acceptent pas la théologie de l'Ancien ou du Nouveau Testament qu'à ceux pour qui ces thèmes sont extrêmement familiers.

Dans l'opéra de Schœnberg, la lutte de Moïse pour la Vérité et la connaissance de la Vérité, incarne le Destin éternel de l'Homme.

K. H. WÖRNER

DÉCORATION DE « MOÏSE ET AARON »

SETTING "MOSES AND AARON"

FROM the very first stages of work on *Moses und Aron*, when the aim was merely to find the form, to isolate from the work itself a style to express in a plastic form, it seemed impossible to limit oneself to the accepted criteria of operatic decor : even with the wide margin provided by the cast, the historical reconstitution of the biblical character of the work clashed with the form of musical expression employed.

The powerful originality of the writing and its importance in the context of contemporary music ruled out the simple act of filling in a historical background.

On the other hand, if a modern spacial approach was indicated, what proportion should be accorded to it in the work?

The combination of moving forms, the organisation in coloured planes based upon abstract painting, provided a tempting but inappropraite solution which could only have been applied to the detriment of the dramatic development of the author's intentions.

The density of historical content of the work could not be translated into terms of mere polychromy.

In addition, the inclusion of various social classes of the Jewish people enslaved in Egypt, and the whole of the development of the action up to the scene of the Golden Calf, required a certain element of realism in the characters.

It is from the basis of the serial music employed that a balance can be achieved between the contemporary writing of the forms and the imperatives of the work.

The different signs and shapes find their inspiration in the Hebrew characters of the Phœnician type—for some costumes—and of a more modern origin—for the projections.

The search for a plastic " equivalent " or a scenic equivalent of Schœnberg's score could only be envisaged in a very loose

DÈS les premières séances de travail, alors qu'il s'agissait de donner une forme et de dégager de l'œuvre un style qui l'exprime sur le plan plastique, il apparut impossible de s'en tenir aux grandes règles du décor lyrique; de même avec une grande marge d'interprétation, la reconstitution historique du caractère biblique de l'œuvre sonnait faux en regard de l'expression musicale.

La puissance originalité de l'écriture, son importance dans l'histoire de la musique contemporaine, ne supportaient pas un simple habillage du fond historique.

D'autre part, si l'introduction d'une plastique contemporaine s'imposait, quelle proportion fallait-il lui donner?

La combinaison de formes mobiles, l'organisation en plans colorés procédant de la peinture abstraite étaient une solution tentante, mais gratuite en définitive et appliquée au détriment du déroulement dramatique et des intentions de l'auteur.

La densité du contenu historique ne pouvait en ce cas se traduire uniquement par la polychromie.

La représentation des diverses classes de la société dans le peuple Juif, esclave en Égypte, tout le déroulement de l'action libératrice jusqu'à l'adoration du Veau d'Or exigeaient des personnages un certain réalisme.

C'est en définitive à partir de la musique sérielle que se fit l'équilibre entre une écriture contemporaine des formes et les impératifs de l'œuvre.

Les signes et formes diverses trouvèrent parfois une origine heureuse dans les caractères hébraïques de type phénicien (certains costumes) et de type plus récent (projections).

La recherche d'un « équivalent » plastique, ou d'une équivalence scénique à la partition de Schœnberg, ne pouvait se concevoir que très librement et comme point de départ.

fashion and then only as a point of departure.

The idea that was adopted of organised series of plastic sequences has perhaps a certain kinship with serial music but only to the limited extent that such similitudes are possible between different disciplines.

But the essential thing, the " tone ", had been found.

The choruses raised problems on account of their numbers. They too were " serialised " in accordance with the production and the musical imperatives : soprani, tenors and basses.

In coloured series of variable size and

Ce parti adopté de découpages plastiques en séries organisées pouvait avoir des résonances avec la musique sérielle dans la mesure toujours possible des similitudes entre disciplines différentes.

Cependant, l'essentiel, le « ton », était trouvé.

Les chœurs qui posaient un problème à cause de leur nombre très élevé, furent « sériés » en fonction de la mise en scène et des nécessités musicales : soprani, ténors, basses.

En séries colorées de nombres variables et aux graphismes différents, de façon à pouvoir

Maquette de Michel Raffaelli pour les costumes du chœur de *Moses und Aron – Moïse et Aaron.*

with different graphism so that they could be reformed in the course of movement of the production.

The rythmic fecundity of the score was also reflected in the mobility of the shapes and in the unusual diversity of the scenic movements.

In this way we attempted to place our respective disciplines at the service of an idea while attempting to be worthy of the honour of being associated with one of the masterpieces of contemporary music.

se recomposer, dans l'évolution de la mise en scène.

La richesse rythmique de la partition trouvait également un écho sensible dans cette volonté de lui ressembler par la mobilité des formes et l'extraordinaire diversité des mouvements scéniques.

Nous avons voulu ainsi mettre nos disciplines respectives au service d'une pensée en essayant d'être digne de l'honneur qui nous était fait de défendre un des chefs-d'œuvre de la musique contemporaine.

MICHEL RAFFAELLI

Bolero – Boléro de Maurice Ravel. Ch : Maurice Béjart. Dm : André Vand
Au centre : Duska Sifnios. Ballet du XX[e] Siècle du Théâtre Roya
Monnaie de Bruxelles

BALLETS MODERNES AU THÉATRE DES NATIONS

MODERN BALLETS AT THE THEATRE OF THE NATIONS

PLUSIEURS ballets modernes ont été présentés au cours de cette saison. Ils nous ont permis de découvrir des chorégraphies inconnues jusqu'alors en France. Ainsi, le Ballet de l'Opéra de Berlin que l'on avait déjà applaudi dans le tableau du Veau d'Or de Moïse et Aaron, *nous a montré trois ballets sous la direction de Tatjana Gsovsky :* Paean *de Remi Gassmann et Oscar Sala, des extraits de* Romeo et Juliette *de Prokofiev dansé par Yvette Chauviré et Gert Reinholm, et* Hamlet *de Boris Blacher.*

Le Ballet du XX^e siècle, de son côté, après le triomphe qu'il avait obtenu l'année précédente avec Le Sacre du Printemps *de Strawinsky avait choisi, cette année,* Divertimento, Les Sept Péchés Capitaux *de Kurt Weill et Bertolt Brecht, et le* Boléro *de Maurice Ravel. Ces trois œuvres ont été présentées dans une chorégraphie de Maurice Béjart qui a obtenu, pour la seconde année consécutive, le diplôme réservé au meilleur chorégraphe.*

*

SEVERAL modern ballets were presented in the course of this season. They brought us the opportunity of meeting choreograph hy that had been unknown to us in France up to this time. The Berlin Opera Ballet, for example, whom we had seen in the scene of the Golden Calf in Moses und Aron, *presented three ballets under the direction of Tatjana Gsovsky :* Paean *by Remi Gassmann and Oscar Sala,* Hamlet *by Boris Blacher and several extracts from Prokofiev's* Romeo and Juliet *in which Yvette Chauviré and Gert Reinholm appeared.*

The Twentieth Century Ballet followed up last year's triumph, when they presented Stravinsky's The Rite of Spring, *with* Divertimento, The Seven Deadly Sins *by Kurt Weill and Bertold Brecht and Maurice Ravels'* Bolero. *All three works were mounted on choreography by Maurice Béjart who obtained, for the second year running, the diploma for the Best Choreographer.*

Paean de Remi Gassman
Oscar Sala. Ch : Tat
Gsovsky. Dm : Chri
Vöchting. D et C :
Seltenhammer. Ballet
l'Opéra de Berlin. Ci-con
Gisela Deege, Jürgen Fei
Klaus Beelitz, Rudolf H

The Seven Deadly Sins – Les Sept Péchés Capitaux de Bertolt Brecht. Ch : Maurice Béjart. D et C : Rudolf Kuefner. Mu : Kurt Weill. Dm : André Vandernoot. Ballet du XX^{e} siècle du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles. Janine Charrat et Ursula Kübler.

LA COMÉDIE SOVIÉTIQUE

THE SOVIET THEATRE

PROBLEMS AND SOLUTIONS — SES PROBLEMES - LEURS SOLUTIONS

THE visit of the Vachtangov Theatre of Moscow with It happened at Irkutsk *revealed to the public of the Theatre of the Nations an aspect of the modern Soviet theatre that had remained largely unknown outside the U.S.S.R.*

Gala Barbisan and Henriette Valot, who have adapted into French many Soviet comedies and In particular It happened at Irkutsk, *write here of the problems of the theatre in the Soviet Union and their solutions.*

LA représentation de Une Histoire à Irkoutsk *par le Théâtre Vachtangov de Moscou a fait découvrir aux spectateurs du Théâtre des Nations un aspect jusqu'alors inconnu du Théâtre moderne soviétique.*

Gala Barbisan et Henriette Valot qui ont adapté en français de nombreuses comédies soviétiques et en particulier Une Histoire à Irkoutsk *nous éclairent ici sur les problèmes et les solutions de la comédie en U.R.S.S.*

THE Soviet Theatre, its problems and their solutions—the subject is certainly ambitious! We shall therefore limit ourselves to emphasizing certain traits and to throwing a little light upon the conditions in which this theatre, which is already forty years old, has lived and found its own way. Thanks to the efforts made by the Theatre of the Nations the western public has come to know something of Soviet Theatre production.

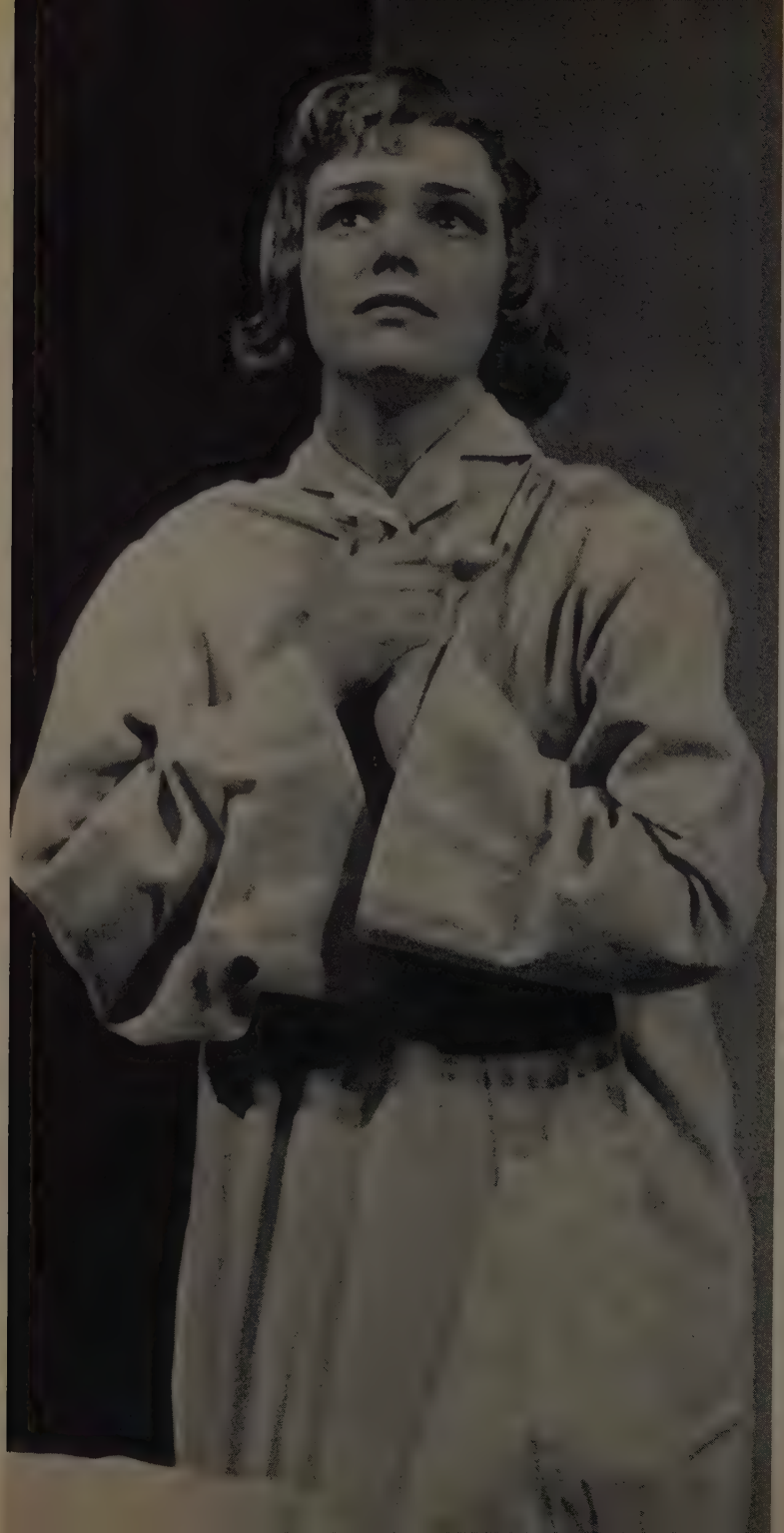
There is a Russian proverb that one cannot grasp the " ungraspable ". Through its amplitude, our subject is certainly one of these " ungraspables " for—here lies the root of the problem—everybody goes to the theatre in Soviet Russia. And when the public does not go to the theatre, the theatre comes to the public. There are theatres in the schools, in the factories, in the kolkhoses. The audience potential is therefore immense, and we consider it as certain that it comprises a large proportion of the 220 million inhabitants. Some plays have been given, for years on end, in two or three theatres in Moscow, Leningrad and other provincial theatres.

Another difficulty in coming to grips with this subject arises from the Russian concept of theatre. For a Russian, the theatre is not an entertainment, it never has been. A Russian does not go to the theatre to relax or to spend a pleasant evening. He goes to

LE théâtre soviétique : ses problèmes et leurs solutions — le thème est bien ambitieux! Nous nous bornerons donc à en esquisser quelques traits et à éclairer le climat et les conditions dans lesquels ce théâtre qui a déjà quarante ans d'âge a vécu et s'est affirmé. Grâce à l'effort du Théâtre des Nations le public occidental a pu faire connaissance avec la production théâtrale soviétique.

Selon un dicton russe, on ne saisit pas l'insaisissable. Par son ampleur, notre sujet est bien l'un de ces « insaisissables », car — tout le problème est là — tout le monde va au théâtre en Russie soviétique. Et quand le public ne vient pas à lui, c'est lui qui va au public. Il est à l'école, à l'usine, au kolkhose. Le public est donc immense et l'on ne pourrait nous taxer d'exagération si nous affirmions qu'il comprend une large part des 220 millions d'habitants. Certaines pièces se jouent simultanément pendant des années dans deux ou trois salles moscovites, à Léningrad et dans plusieurs villes de provinces.

Le sujet est difficilement saisissable aussi en raison de la conception même du théâtre en Russie. Pour le Russe, le théâtre n'est pas un divertissement; il ne l'a jamais été. Le Russe ne va pas au théâtre pour se délasser ou pour passer une soirée agréable. Il y va pour apprendre : c'est presque un culte pour



earn : it is almost a form of worship for him. In any case, it is never purely amusement. The spectator is closely involved in the action taking place before him. He retains, within himself, an image of the play that he will cherish for some time. This particular attitude towards the theatre has made it possible for the powers that be to make of it an efficient instrument of moral, political and social education.

Since its birth, the Soviet theatre has always been conditioned, at least in part, even to the form in which it exists today, by the fact that the famous director K.C. Stanislavsky recognised " To judge from the behaviour of the proletarian public, they seem to go more readily to theatres where either they can laugh or they can cry their eyes out. They are not interested in old-fashioned or artificial forms. They are only interested in human things, told simply but movingly, and surrounded by a powerful and convincing frame ".

The Soviet theatre is the legitimate and direct heir to the classical Russian theatre. Its themes are still those that were popularized by the great Russian authors of the 19th century. That is, it attempts to reflect an image of daily life without great theatrical effects, to relate the sorrows and the triumphs of that simplest of heroes—man—to guide the public with one of the most ancient of moral Decalogues to help him to become a citizen as he should be. Let us remember the hopes and aspirations of Tchehov's students, their ringing exhortations to the Russian citizen of the future! These same objectives still inspire present day playwrights : Mayakovsky, Alexiey Tolstoy, Afinogenov, Treniev, Vishnievsky, Katayev, Simonov, Pogodin, Arbuzov, Rosov, Sofronov, Sheinin, Virta, etc. Only the future will tell whether their works reach the same heights as those of their elders.

A new public needs new subjects and new characters. The first years of the Revolution, so heavily charged with drama, soon reached the theatre for the authors took their inspiration from the tragic events that were taking place before their eyes. Were not their spectators themselves witnesses and

lui. En tout cas, ce n'est jamais un jeu pur. Le spectateur participe intimement à l'action qui se déroule devant ses yeux et dont il grave en lui certaines images avec lesquelles il vivra consciemment ou non pendant quelque temps. Cette attitude envers le théâtre a permis à la société nouvelle d'en user comme d'un instrument efficace d'éducation morale, politique et sociale.

Depuis sa naissance, le théâtre soviétique a été en partie conditionné, dans la forme où il persiste jusqu'à nos jours, par le fait que remarque le célèbre metteur en scène K.C. Stanislavsky : « Si nous en jugeons d'après l'affluence du public prolétarien, nous voyons qu'il va plus volontiers au théâtre où il peut rire, ou bien pleurer des larmes qui viennent du cœur. Il n'a cure de factures et de formes tarabiscotées; il ne réclame que de l'humain, évoqué simplement mais qui l'empoigne, encadré de structures puissantes et convaincantes ».

Le théâtre soviétique est l'héritier en droite ligne du théâtre classique russe. Ses thèses sont celles que les grands auteurs russes du XIXe siècle ont popularisées. C'est-à-dire refléter la vie quotidienne sans grands effets théâtraux, conter les peines et la grandeur de ce simple héros qu'est l'homme; éclairer, guider le spectateur au moyen d'un décalogue moral des plus anciens afin de l'aider à devenir le « citoyen tel qu'il devrait être ». Rappelons-nous les aspirations des étudiants de Tchékov, leurs vibrantes exhortations au citoyen russe futur! Ces objectifs n'ont cessé d'inspirer les auteurs dramatiques actuels : Maïakowsky, Alexiéi Tolstoï, Afiniguénov, Tréniev, Wichniéwsky, Kataïev, Simonov, Pogodine, Arbousov, Rosov, Sofronov, Chienine, Virta, etc... L'avenir dira si leurs plaidoyers atteignent le sommet des œuvres de leurs aînés.

A nouveau spectateur, sujets et personnages nouveaux. L'actualité si chargée de drame des premières années de la Révolution franchit les portes du théâtre. car les auteurs s'inspirent hardiment de la partie tragique qui se joue sous leurs propres yeux. Leurs spectateurs ne sont-ils pas eux-mêmes les témoins et parfois les protagonistes de ce monde qui vient douloureusement à la vie?

. Borissova dans *It happened at Irkutsk* – *Histoire à Irkoutsk.*

sometimes even protagonists in the new world that was being born in such pain? Their subjects, then, were taken from the Revolution and the war against the counter-revolutionary forces. But, as in life itself, tragedy here is run through with veins of humour, tears are mingled with laughter. The pioneers of the new society in process of creation occupy the dominant place on the stage. They must stand there bending their world to their will despite resistance, using emergency laws when revolutionary arguments do not suffice to convince their opponents. K.C. Stanislavsky also said " We need to show what the Revolution has done to man... to show it through its effect on the human soul ".

It was not an easy problem : to present a man whose whole life was directed to one aim—work—against an unchangeable back-cloth—Communist society. It was necessary, not only to define the traits of this new dramatic character, but also to explain his origins and his rise to power despite the numerous snares that awaited him both within his own self and in the world outside. This inner evolution of the Soviet man became, in this way, the theme of the best plays of the nineteen twenties : Vladimir Bill-Belotserkovsky's *Hurricane* (1925), *Armoured Train 14-69* by V.V. Ivanov (1927), *The Fracture* by Lavrienev (1927), Treniev's *Lyubov Yarovaya* (1928), Vishnievsky's *The Optimistic Tragedy* (1928) which was performed at the Theatre of the Nations in 1959.

Man—and no longer events—is the heart of the drama now, whether he be involved in political struggles or suffering from the after-effects of the civil war : famine or epidemics. The authors of the first ten post-revolutionary years created a whole fund of dramatic material which the younger generation of writers have developed and extended. At the 1934 Congress of Soviet Writers, M. Korneichuk defined the hero of the Soviet theatre in the following terms : " Some writers consider that the hero should be a man without peers, the author of great exploits. But there is another way, less easy perhaps to follow, and this is to predict great events by showing simple men

Les sujets sont donc empruntés à la Révolution et à la guerre contre les armées contre-révolutionnaires. Mais comme dans la vie, le tragique se veine constamment d'humour, et les larmes de rire. Le pionnier de cette société en élaboration occupe le devant de la scène. Tout un monde l'entoure qu'il lui faut entraîner malgré les résistances et contre lequel il brandit, s'il le faut, les armes des lois d'exception, quand les arguments révolutionnaires ne suffisent pas à le convaincre. K.C. Stanislavsky dit encore : « Il s'agit de faire voir ce que la Révolution a opéré dans l'homme... de la montrer à travers l'âme humaine. »

Le problème était ardu : on mettait en scène un homme dont la vie ne devait avoir qu'un sens : le travail, sur une toile de fond immuable : la société communiste. Il fallait non seulement fixer les traits de ce nouveau caractère dramatique mais en expliquer la genèse puis l'affirmation, en dépit des multiples embûches qu'il devait déjouer en dehors de lui et surtout en lui-même. Cette évolution intime de l'homme soviétique devint donc le thème des meilleures pièces des années 20-30 : *La Tempête* de Bill-Belocerkowsky (1925), *Le Train blindé 14-69* d'Ivanov (1927), *La Cassure* de Lavrienev (1927), *Lioubov Iarovaïa* de Treniev (1928), *La Tragédie optimiste* de Wichniewsky (1928) qui fut représentée au Théâtre des Nations en 1959.

L'homme — et non plus le fait — est au cœur du drame, qu'il soit encore en butte aux luttes politiques ou qu'il souffre des innombrables séquelles de la guerre civile : famine ou épidémie. Les auteurs des deux premiers lustres post-révolutionnaires ont créé ainsi des ressorts dramatiques que leurs cadets ne feront que multiplier et diversifier. Au Congrès des écrivains soviétiques de 1934, M. Korneitchouk définit ainsi le héros dans le théâtre soviétique : « Certains écrivains considèrent que le héros doit être un homme hors-pair, auteur de quelque exploit. Or, il y a un autre chemin, plus malaisé peut-être, c'est de prévoir de grands événements en montrant des gens simples, aviateurs, agronomes, ingénieurs, qui ne tranchent en rien sur leur entourage, à première vue,

like airmen, labourers or engineers who, at first sight, have no effect upon their surroundings but who possess a potential of extraordinary force within them ".

★

The war and the German invasion (the most important outside event in Russian history since the Napoleonic campaign) ruptured the normal development of the Russian dramatic movement. When they face mortal peril, patriotic feelings need exhaltation and the country naturally turned towards the most heroic episodes of her past to seek courage and good example. Among the many plays of this period, two by V. Soloviev are outstanding, *Marshal Kutusov* and *The Czar*. There are commentators who consider that a dramatist must view events from a distance if he seeks his inspiration in the events of his time. Yet Simonov in *The Russians* and Korneichuk with *The Front* (plays that were published in " Pravda " among war communiques and army reports) took their subjects from the desperate resistance of their motherland and lauded complete devotion to the one great cause—the unique moral canon of the Soviet citizen. No one has the right to avoid the supreme duty : to fight back the enemy. The concept of the malingerer is unthinkable. So is the word since there is only one term mais qui ont en eux un potentiel de forces extraordinaires ».

La guerre et l'invasion allemande (l'événement extérieur le plus important dans l'histoire russe depuis l'invasion napoléonienne) brisa le développement normal du mouvement dramatique russe. Face à un danger mortel, les sentiments patriotiques ont besoin d'être exaltés et le pays se penche tout naturellement sur les épisodes les plus héroïques de son passé pour y puiser du courage et des exemples. Deux pièces y font écho : *Le maréchal Koutousov* et *Le Grand Tsar* de V. Soloviev. Mais sans prêter l'oreille aux théoriciens qui prétendent imposer un recul aux dramaturges s'inspirant trop fidèlement de l'actualité, Simonov dans *Les Russes* et Korneitchouk dans *Le Front* (pièces publiées dans « La Pravda » à côté des communiqués et correspondances des armées) tirent leurs sujets de la résistance désespérée de leur patrie et exaltent le dévouement entier à la grande cause, seul canon moral pour le citoyen soviétique. Personne n'a le droit de se soustraire au devoir suprême : combattre et repousser l'ennemi. L'embusqué est impensable; le mot même l'est également puisqu'il n'y a qu'un terme pour le désigner : traître à son pays.

Le Front de Korneitchouk est peut-être la pièce qui éveilla les plus profonds échos, car

It Happened at Irkoutsk – Une Histoire à Irkoutsk d'Alexis Arbouzov. M : Evgueni Simonov. D : Iossif Soumbatachvili. Mu : Lev Soline. Théâtre Académique d'État Vachtangov de Moscou. Nicolas Plotnikov, Julia Borissova et Mikhaïl Oulianov.

to employ for such a man : a traitor to his country.

Korneichuk's *The Front* is perhaps the play that raises most echoes for it poses the most important question of the hour " How can the war be won? " One of the characters replies : " Courage alone is not sufficient to win. We must know how to wage a modern war... the people must have wise and capable leaders. They will follow only these men. " This is heroic theatre, in the literal sense, as it was during the first period of the Revolution. After the war, victory, which had cost the people so dearly, continued to inspire the dramatists for another ten years and during this period of tension, plays were written in praise of the saviours : *Those who sail the High Seas* by Lavrienev, *Life in the Citadel* by Jacobson and *The Victors* by Tchirskov are among the most famous.

*

Then once more, as in 1925, criticism began to be heard. The Soviet theatre, it was said, lacked conflicts and a sense of that inner struggle which is at the source of all dramatic action. The subjects, noble though they were, appeared worn and no longer corresponded to everyday reality. The farsightedness of some writers opened several breaches in the monolithic society that had been represented on the stage since the war. Whether it was the effect of these critics or through the natural development of the drama, the Soviet theatre turned back once more to the human element. The tank ceded its place to the soldier, the tractor and the machine dissolved into the backgound. The new writers show us the everyday man, a multiple man facing the daily problems of a life that still remains strange for we westerners. This man has a heart, he has a family, and children with whom he is trying to establish a new relationship (or so, at least, he thinks). He has housing problems, he has to live at peace with his neighbours, his workmates, society. Youth has its desires and its ambitions. Love takes its place at last among the dramatic material, a pure love, almost prudish. But this, of course, is traditional. In Tchehov's

elle soulevait la question angoissante entre toutes : comment gagner la guerre? Un des personnages répond ainsi : « Le courage ne suffit pas à vaincre. Il faut savoir mener la guerre moderne . ...Le peuple exige des chefs intelligents et capables. Il ne suit et n'aime que ceux-là. » Théâtre héroïque par conséquent dans le sens littéral du mot, comme pendant la première période de la Révolution. La guerre terminée, la victoire si chèrement payée inspire encore presque dix ans les auteurs dramatiques et à la tension qui demeure extrême correspondent des pièces à la glorification des sauveurs : *Pour ceux qui sont en haute mer* de Lavrienev; *La vie dans la citadelle* de Jacobson; *Les vainqueurs* de Tchirskov sont parmi les plus célèbres.

Puis, comme vers 1925, des critiques s'élèvent; le théâtre soviétique, dit-on, est sans conflits, sans ces luttes intérieures qui sont la base de toute action dramatique. Les sujets, si nobles qu'ils soient, apparaissent comme des clichés usés, et ne correspondent plus à la réalité quotidienne. La clairvoyance de certains écrivains ouvre d'ailleurs des brèches dans la société monolithique représentée sur les scènes depuis la guerre. Bref, que ce soit l'effet des critiques ou un mouvement naturel de l'art dramatique le théâtre russe revient de nouveau à l'humain. Le tank cède la place à son conducteur, le tracteur et la machine s'effacent au fond du décor. Les projecteurs éclairent un homme de tous les jours, un homme multiple aux prises avec les humbles tracas, les problèmes quotidiens d'une existence qui ne laisse pas d'être très originale pour nous Occidentaux. Il a un cœur, cet homme, il a une famille, des enfants avec lesquels il cherche à établir de nouveaux rapports (du moins le croit-il). Il a des difficultés de logement, il doit vivre en harmonie avec ses voisins, ses collègues, la collectivité. La jeunesse a ses désirs, ses ambitions. L'amour enfin reprend sa place parmi les ressorts dramatiques, un amour chaste, prude même. Mais cela aussi est de tradition : dans l'œuvre de Tchekov, par exemple, on compterait les baisers sur les doigts de la main.

works, for example, the kisses can be counted on the fingers of one hand.

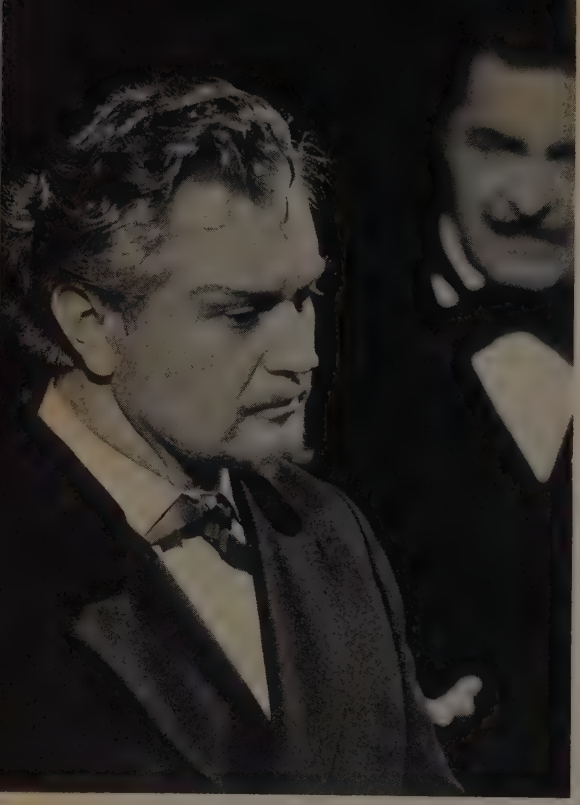
A series of varied but typically Russian characters support this central figure. Rosov's central characters in *One Sunday in Moscow* are an old kolhosian and a vain and frivolous young woman who would not seem out of place in a play of 1900 but who remains true in 1961, while the Soviet intelligentsia is characterised by a boy of 13, a poet and a short-trousered Don Quichotte. The slacker finds a place in another of Rosov's plays *When the Cranes Fly* which has been filmed. The workmen in *It happened at Irkutsk* (Arbuzov) are not all stakanovites and one of them is a reincarnation of Oblomov—no longer a blasé aristocrat but a stubborn man resisting all attempts at re-education. The malediction which would have struck him down a few years previously is now a faintly-pitying smile. The architect of *A Million for a Smile* (Sofronov) does not mince his words when his plans are obstructed by pen-pushers and committees and seeks consolation in the arms of a charming young creature who remains in ignorance of his marriage. His wife unravels all his careful plans in a full-blooded vaudeville that reminds one of Roussin.

*

These few examples may help to prove that the present-day authors are casting off some ropes as they take up others. But they remain implicitly faithful to the traditions of their classical literature. *It happened at Irkutsk* takes up once more the Dostoievskian theme of the redeeming qualities of love with which Arbuzov skillfully mixes redemtion through work. But to sublime his central character who was " born a man, lived a Communist and died a hero " the author no longer needs to make him fall in the course of a crushing communal effort, such as establishing a record for his excavator, for example. He has him die like a brave man in any other country—by attempting to save two drowning children. In a recent play, *The Student* by Pogodin, the author deals with a question which troubles

Une série de caractères nuancés mais typiquement russes font couronne à ce personnage central. Rosov anime *Un dimanche à Moscou* au moyen d'un vieux kolkhosien débrouillard et d'une jeune femme vaniteuse et frivole à l'idéal petit bourgeois qui ne déparerait pas une pièce de 1900 et qui reste profondément vraie en 1961, cependant que l'intelligentsia soviétique s'exprime par la bouche d'un petit garçon de 13 ans poète et Don Quichotte en culottes courtes. L'embusqué se profile dans une autre pièce de Rosov : *Quand passent les cigognes* dont on a tiré le film. Les ouvriers d'*Une histoire à Irkoutsk* (Arbousov) sont loin d'être tous des stakanowistes et l'un d'eux incarne un Oblomov nouveau, non plus grand seigneur désabusé mais flemmard rétif à toute rééducation. La malédiction qui l'aurait frappé quelques années auparavant s'adoucit en un sourire amusé, légèrement apitoyé. L'architecte d'*Un million pour un sourire* (Sofronov) ne mâche pas ses mots pour vitupérer les gratte-papiers et les commissions qui lui refusent le visa de son projet et cherche une consolation à ses déboires auprès d'une charmante jeune personne à qui il se garde bien de dire qu'il est marié. L'épouse déjouera ces plans trop astucieux. Nous voici en plein vaudeville et Roussin montre le bout de l'oreille.

Ces quelques exemples prouvent à quel point les dramaturges actuels, à mesure que d'autres problèmes se font jour, larguent les amarres. Cependant ils restent inconditionnellement fidèles aux canons de leur littérature classique. *Une histoire à Irkoutsk* reprend le thème de la rédemption par l'amour, à la Dostoïoewsky, auquel Arbousov entremêle habilement celui de la rédemption par le travail. Mais pour sublimer son personnage qui « est né en homme, a vécu en communiste, est mort en héros » l'auteur n'a même plus besoin de le faire succomber à une tâche écrasante en faveur de la communauté, afin d'établir un record sur son excavatrice par exemple, mais le fait mourir en brave homme de tous les pays du monde, en sauvant deux enfants en train de se noyer. Dans une pièce récente, *La petite étudiante* Pogodine se penche sur une question qui



The Idiot – L'Idiot de Dostoïevski. M : Alexandra Remizova. D : Isaac Rabinovitch. Mu : Rostislav Arkhanguelski. Théâtre Académique d'État Vachtangov de Moscou. Nicolaï Gritsenko.

Raskolnikoff de Léopold Ahlsen (d'après Dostoïevski). M D et C : Willi Schmidt. Mu : Herbert Baumann. Schlosspark-Theater de Berlin. Karin Remsing et Klaus Kammer.

many consciences outside the Communist world—the problem of the relationship of the individual to the collectivity. Has it the right to violate the private lives of citizens? Here is a broad horizon opening up before the Soviet theatre even without it leaving its own domain of reality.

★

This theatre has some difficulty in reaching western stages. Theatre directors and producers either approach it with suspicion or, at the opposite extreme, hopeful of discovering super-Pirandellos, super-Brechts or super-Anouilhs. It is then accused of being static, didactic, old-fashioned in its form—for here also, it is expected to outdo Ionesco and Beckett even Genêt and Vauthier. It is criticised for its conformism, its popular appeal, its lack of real conflicts between ideas, its various limitations and the original elements that it does contain—the Russian ones—are overlooked.

★

This comes from overlooking the problems and the conditions of a theatre which, as we have described, is aimed at the greatest public in the world, a public which has had, during the last 40 years, to digest a complete culture to remain at the level of its age. When a Gagarin or a Titov achieves an exploit which surprises the whole world, every journalist and every reader delves into the details of their private lives in an attempt to discover the man behind the hero. Why, one wonders, should a western public not be interested to see Gagarin and Titov's contemporaries living, loving and suffering on the stage? Considering the interest of the public in Russian plays, the Theatre of the Nations has done well to present, in the course of three seasons, *Old Age* by Leonidov, Vishnievsky's *The Optimistic Tragedy* and, this year—while it is still being played in Moscow, Leningrad and many other towns—the Arbuzov play that has had so much written about it : *It happened at Irkutsk*.

hante d'innombrables consciences, en dehors du monde communiste; celle des rapports de l'individu et de la collectivité. Celle-ci a-t-elle le droit de violer la vie privée du premier?

Un vaste horizon semble s'ouvrir au théâtre soviétique, sans qu'il ait à quitter le domaine qui lui est propre : « la réalité ».

Ce théâtre trouve difficilement accès aux scènes occidentales. Les directeurs de salles, les metteurs en scène l'abordent avec méfiance ou, au contraire, en croyant y découvrir des super-Pirandello, des super-Brecht, des super-Anouilh, et restent sur leur faim. On taxe alors ce théâtre de statique, de didactique, de démodé dans la forme, car là aussi, on s'attend à ce qu'il dépasse les Ionesco, les Beckett, voire les Jean Genêt et les Vauthier. On lui reproche son conformisme, son populisme, son manque de véritables conflits d'idées, ses limites diverses et l'on ne voit sans doute pas ce qu'il a d'original, de russe en somme.

C'est précisément oublier les problèmes et les conditions d'un théâtre qui s'adresse, comme nous l'avons dit, au plus vaste public du monde, public qui a dû souvent, en 40 ans, absorber toute une culture pour être au niveau de son époque. Mais qu'un Gagarine, qu'un Titov se livrent à un exploit de portée universelle, les journalistes du monde entier et leurs lecteurs, plus qu'aux explications scientifiques, s'intéressent avant tout à leur vie privée et s'évertuent à découvrir l'homme dans le héros. Pourquoi le public occidental n'aurait-il donc pas la curiosité de voir sur scène vivre, aimer, souffrir les aînés et les contemporains de Gagarine et de Titov? A considérer l'affluence du public aux pièces russes, le Théâtre des Nations ne semble pas avoir été mal inspiré en présentant au cours de trois Festivals : *Vieillesse troublée* de Leonidov, la *Tragédie optimiste* de Wichniewsky et cette année même, alors qu'on la joue à Moscou, à Léningrad et dans cent autres villes, la pièce d'Arbousov qui a fait couler pas mal d'encre : *Une histoire à Irkoutsk*.

LA COMPRÉHENSION DES CHEFS-D'ŒUVRE

★

THE UNDERSTANDING OF MASTERPIECES

Die Zauberflöte – La Flûte Enchantée de Mozart. M : Jean Marc Landier. D et C : Thierry Bosquet. Dm : André Vandernoot. Pilar Lorengar et Otto von Rohr.

TWO great masterpieces of the lyric theatre were presented in the course of the last season : The Magic Flute *by the Théâtre de la Monnaie of Brussels in a production by Jean-Marc Landier and Moussorgsky's* Boris Godounov, *produced by Vlado Habunek. Both of these works provoked heated discussions. Some commentators criticised M. Landier for having introduced explanatory passages in French into an opera sung in German, others attacked the décor elements employed by Mr. Habunek. Both men shared the same objective : to bring the masterpiece that they were producing to the greatest possible number of spectators.*

*

DEUX grands chefs-d'œuvre lyriques ont été présentés au cours de la dernières saison : La Flûte Enchantée *par le Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, dans une mise en scène de Jean-Marc Landier, et* Boris Godounov *de Moussorgsky dans une mise en scène de Vlado Habunek. Ces deux spectacles ont provoqué d'ardentes discussions. Ainsi, certains ont reproché à la mise en scène de Jean-Marc Landier d'introduire dans une œuvre chantée en allemand des interventions explicatives en français ; d'autres n'ont pas apprécié les éléments décoratifs adoptés par Vlado Habunek. Tous deux s'étaient fixé le même objectif : rendre perceptible au plus grand nombre possible de spectateurs les chefs-d'œuvre qu'ils s'étaient chargés de mettre en scène.*

LA FLÛTE ENCHANTÉE

THE MAGIC FLUTE

THIS is the problem : out of the 3½ hours that a performance of *The Magic Flute* takes, there is some 2 hours of music (overture, arias, duets, etc.) and about one and a half hours of « parlando »—a form of acting without accompaniment which is interposed between the different musical sections. This is, of course, how Mozart intended it. It is also certain that, for the composer, the esoteric content of the work (both music and libretto) was of great importance. The action is confused and difficult to follow, the libretto, not to put it too harshly, is not remarkable for its brilliance.

Now comes the question as to whether "Die Zauberflöte" should be produced in a country where French is spoken, in its original language or in French.

The French translation normally used is by Prod'Homme and Kienlin. Here is an extract :

I am near your heart
Led by Love,
I shall guide you myself,
His hand shall spread the perfume
Of roses on our path... etc.

POSONS le problème : sur les trois heures et demie que prend une représentation de *La Flûte Enchantée*, l'on entend quelque deux heures de musique (ouverture, airs, duos, etc.) et plus ou moins une heure et demie de « parlando », manière de comédie sans accompagnement, qui s'intercale entre les différentes pièces musicales. Il est bien entendu que Mozart l'a voulu ainsi, et que d'autre part le contenu ésotérique de l'œuvre (musique et paroles) était pour lui de grande importance. L'action est touffue, obscure, difficile à suivre et le texte — c'est le moins qu'on puisse dire — ne brille d'aucune qualité particulière.

Ceci dit, fallait-il, en un pays de langue française, monter « la Flûte » en langue originale ou en français?

La traduction française à laquelle on recourt généralement est celle de Prod'Homme et Kienlin. On peut y lire :

Je suis près de ton cœur
Conduite par l'Amour,
Moi-même te guiderai,
Sa main répandra le parfum,
Des roses sur notre chemin..., etc.

I do not enjoy hearing Mozart sung to such lines and I am not alone in my opinion. Even if a better translation were available of Schikaneder's libretto I think that we should have an impression of betrayal. One does not attempt to translate Schubert's lieder or the works of Schumann.

But this is not all. Which German, British or Italian singer can act the « Zauberflöte » parlando in French? The three or four rehearsals that a director is allowed when his cast is of international stature are hardly sufficient to teach a Papageno French, of which he often does not know a single word. Must we therefore abandon the thought of Kussche, of Lorengar, of Dermot Troy? The great operatic casts—and that of " The Magic Flute " was one of these—have no alternative but to be international.

Should the work be played then in German? But who, in Brussels, would have understood and who would not have complained after every piece of music " What more speeches? " Of course there are always the experts, the connoisseurs, but how many of these are there among the thousand spectators who sit waiting for the curtain to rise, and the thousand who will come tomorrov and those other thousands that we should like to see? And even the experts, the connoisseurs who, no doubt, speak and understand German, what will they think of the English accent of our Tamino, the Spanish sound of our Pamino and the French lilt of our Queen of the Night? A foreign accent with song is one thing but in a purely dramatic scene?... I need hardly mention the cases of the French or Belgian singers who would have to be excluded from the cast since they do not speak a word of German.

This is how I came to consider my " Recitants ". What was I trying to do with them? To replace the parlando which, in any case, would have detracted from the performance (for one and a half hours) by the introduction of two pleasant young people whose appearances were kept as brief as possible. Their task was rather like that of the teller of fabulous tales (and " The Magic Flute " is *also* a fabulous

Je n'aime pas entendre chanter Mozart sur de telles paroles, et beaucoup seront de mon avis, et si même une meilleure traduction pouvait enrichir les pauvres paroles de Schikaneder, je pense que nous n'en garderions pas moins une impression de trahison. On ne traduit pas d'avantage les lieder de Schubert ou de Schumann...

*

Mais il y a plus. Quel chanteur allemand, anglais, italien peut-il jouer le parlando en traduction française? Et ce n'est pas au cours des trois ou quatre répétitions dont dispose le metteur en scène lorsqu'une distribution ne comporte que de grands noms, que l'on inculquera à un Pagageno — qui souvent d'ailleurs n'en connaît pas un mot — des notions suffisantes de français... Faut-il donc renoncer à un Kussche, à une Lorengar, à un Dermot Troy? Les grandes distributions — et celle de la Flûte en était une — peuvent-elles être autres qu'internationales?

Alors? « La Flûte » en langue originale? Mais qui, dès lors, à Bruxelles, eût compris, et qui n'eût dit, après chaque intervention musicale : « quoi, encore des discours! » Bien sûr il y a les initiés, les connaisseurs... Mais combien sont-ils parmi ces mille spectateurs qui attendent le lever du rideau, et les mille qui viendront demain et les mille que l'on voudrait voir venir? Et même, les initiés, les connaisseurs qui sans doute parlent et comprennent l'allemand, que penseront-ils de l'accent anglais de notre Tamino, espagnol de notre Pamina, ou français de notre Reine de la Nuit? Un accent étranger dans le chant, soit, mais dans une scène de comédie?... Et je ne parle pas des chanteurs français ou belges qu'il eût fallu cette fois éliminer comme ne parlant du tout l'allemand.

*

C'est ainsi que j'en suis venu aux « récitants ». Qu'ai-je voulu? Remplacer ce parlando qui, en tout état de cause, eût fait tache (une heure et demie durant) par l'intervention aussi brève que possible de

tale) to resume the acted scenes, that were not to be performed, and to help the audience to understand the meaning of what was being sung (in German) when they left the stage. I believe that, if we wish to attract a new public to the opera, then they must be able to understand the story as it unfolds. An opera is also a story.

" Your Recitants destroy the equilibrium that Mozart established between the spoken and the sung passages! " I was told. How? Where we normally had dull stretches of dialogue, badly spoken and badly acted, there remained only a few simple and explicit phrases. There was still a breathing space between the music. Not a single note of the score was changed or displaced in any way. The work was sung in its original language with a brilliant cast. And the public understoond it. *All* the public —and readily.

Of course, it is still necessary for the transition from the music to the Recitants and back again to be made easy and clear, so as to avoid damage to the charm and the atmosphere of the work. Here unfortunately... with our decors held up by frontier officials and only arriving a few hours before the performance, with several soloists and none of the extras having seen them before, with lighting to be modified to fit a much smaller stage than our home at the Monnaie for which the production had been planned, with improvised entrances and exits... we were spared nothing that evening. The decors and the costumes of Thierry Bosquet lost all their grace and charm under the steady glare of the full stage lighting. As for those indispensable and supple enchainements, they were lost in the worry, the blunders and in the disturbance...

That first performance at the Theatre of the Nations was a very bad performance (speaking from the scenic point of view). But the fact remains. I still believe that, for a work like " Die Zauberflöte ", and bearing in mind the present situation of the opera, the « Recitant » solution is the best.

deux jeunes gens beaux, aimables et adroits. En quelques mots, ceux-ci devaient, à la manière d'un conteur d'histoires merveilleuses (et « La Flûte » est « aussi » une histoire merveilleuse), résumer les scènes de comédie — que l'on ne voyait plus — et faire en sorte que l'on comprenne le sens de ce qui se chantait (en allemand) immédiatement après eux. Car je crois que si l'on veut amener un public nouveau à l'opéra, il faut que ce public comprenne l'histoire qu'on lui raconte. Un opéra est aussi un récit.

« Vos récitants détruisent l'équilibre que Mozart a voulu entre parties chantées et parlées! », m'a-t-on dit. En quoi? Là où généralement s'étale une comédie lassante, mal dite et mal jouée, ne restaient plus que quelques phrases simples et utiles. La respiration entre les morceaux demeurait. Pas une note de la musique ne fût touchée ni déplacée. On chantait en langue originale, avec la plus brillante distribution. Et le public comprenait. « Tout » le public, aisément.

*

Encore fallait-il, bien sûr, que le passage de la musique aux récitants, des récitants à la musique soit aisé, limpide; que jamais le charme, la magie de l'œuvre ne fût brisée. Là, hélas... Décors retardés à la douane, arrivés quelques heures avant la représentation, les figurants et plusieurs solistes ne les ayant jamais vus, éclairages au jugé sur une scène beaucoup plus exiguë que celle de la Monnaie pour laquelle la production fut conçue, entrées et sorties improvisées, rien ne nous fut ce soir là épargné. Les décors et les costumes de Thierry Bosquet perdaient sous un plein feu de fortune toute grâce et tout charme. Quant à ces indispensables et souples enchaînements, ils disparaissaient sous l'inquiétude, les faux-pas et le chahut...

Cette première représentation au Théâtre des Nations, fut une très mauvaise représentation (je parle scéniquement). Il n'empêche. Je persiste à croire qu'à propos d'une œuvre comme la « Flûte », et dans la situation où se trouve aujourd'hui l'opéra, la solution « récitants » reste la bonne.

JEAN MARC LANDIER

BORIS GODOUNOV

WHEN the National Theatre of Zagreb asked us to produce *Boris Godounov*, my colleagues and I found ourselves in the following situation :

The National Theatre has a tradition of one hundred years of theatre, a difficult public but one that is open to new approaches, a rather attractive auditorium and a medium-sized stage, pleasant but lacking any unusual technical installations and with a German-style lighting system thirty years old.

Boris has often been mounted and nearly all of the famous singers of the role, led by Chaliapin, have been heard in Zagreb. All those people who had seen one of the Borises of the past looked forward to a new production with mixed feelings. *Boris Godounov* is a long, heavy opera with massive decors and interminable intervals. At the same time, it is a pleasure for us to attend

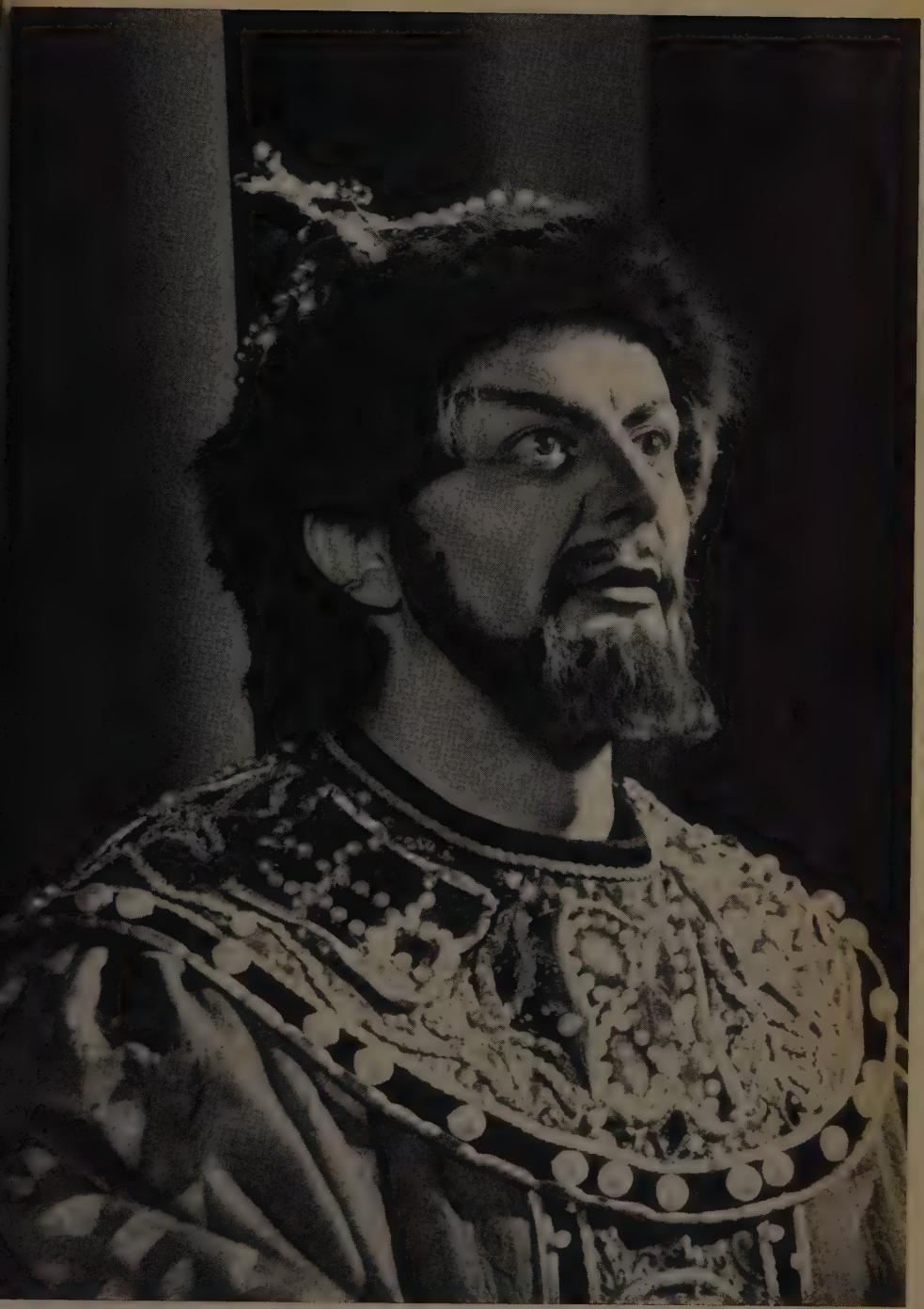
QUAND le Théâtre National de Zagreb nous a confié la mise en scène de *Boris Godounov* nous nous sommes trouvés, mes collaborateurs et moi, dans la situation suivante :

Le Théâtre National de Zagreb a cent ans de tradition, un public difficile et ouvert aux approches nouvelles, une assez belle salle et un plateau moyen, agréable, sans installations techniques extraordinaires et avec un système d'éclairage de style allemand d'il y a trente ans.

Boris Godounov a été monté plusieurs fois, et presque tous les Boris célèbres, avec Chaliapine en tête, ont chanté à Zagreb. Tous ceux qui avaient pris part à une de ces représentations attendaient la nouvelle mise en scène avec des sentiments contradictoires. *Boris Godounov* est un opéra lourd, long, avec des décors massifs, encombrants et des entr'actes interminables. En même temps,

→

Boris Godounov de Moussorgsky. M : Vlado Habunek. D : Bosko Rasica. C : Vanda Pavelic. Ch : Nevenka Bidjin. Dm : Samo Hubad, Opéra du Théâtre National Croate, Zagreb. Miroslav Cangalovic.



a performance of a work which is to the Slavs what a tragedy by Aeschylus is to the Greeks. I may add in passing that we were considered as specialists in the rational, elegant theatre—the plays of Giraudoux, for example—a not-quite-serious form of theatre, whereas Boris is the deepest possible work. This was both annoying and intimidating.

*

There was another important point. Some German theatres mount operas in very strange ways—*Carmen* in modern dress, for example—for a limited number of performances. An experiment of this nature with a work like Boris would be much too costly for an opera house such as that of Zagreb where seats are hardly more expensive than the local cinema and the public is, after all, limited in numbers. It was therefore understood that Boris should be produced in such a manner that it could stay in the repertory for as long as possible and that, during this time, different Yugoslavian and foreign singers could come to sing the principal role.

*

My earlier comparison of Boris with a tragedy by Aeschylus was not so much prompted by its tragic aspect as by the part that the chorus plays in the work.

In a general way, it seems to me that it is always the choruses that require most work where the production of operas is concerned. After all, opera was born from a desire to revive classical tragedy. When producing an opera, one often only finds the answer to a problem after the part of the chorus has been resolved. This is obvious, of course, in the case of Gluck's *Orphée* but

il est agréable de participer à l'exécution d'une œuvre qui est pour les Slaves un peu ce qu'une tragédie d'Eschyle devait être pour les Grecs. Entre parenthèses, nous étions considérés plutôt comme spécialistes d'un théâtre rationnel, élégant, celui de Giraudoux par exemple, enfin d'un théâtre pas tout à fait sérieux, alors que *Boris* c'est la profondeur même. C'était à la fois agacant et intimidant.

*

Il y avait encore une considération importante. Certains théâtres allemands, par exemple, montent quelquefois un opéra d'une manière très spéciale — *Carmen* en costumes modernes — pour un nombre prévu de représentations. Une expérience de ce genre, avec une œuvre comme *Boris*, serait beaucoup trop coûteuse pour un opéra comme celui de Zagreb avec les places à peine plus chères que les places des cinémas et un public malgré tout restreint. Il était donc entendu que *Boris* serait mis en scène de manière à pouvoir rester au répertoire le plus longtemps possible, et que, probablement, au cours de sa carrière, plusieurs chanteurs yougoslaves et étrangers viendraient interpréter le rôle principal.

Si j'ai comparé *Boris Godounov* à une tragédie d'Eschyle ce n'est pas seulement à cause de son allure tragique. c'est surtout à cause du rôle que le chœur tient dans cet opéra.

D'une manière générale il me semble que c'est toujours du côté des chœurs qu'il y a le plus à faire dans la mise en scène des œuvres lyriques. Après tout, l'opéra est né du désir de ressusciter la tragédie antique. Souvent, en mettant en scène une œuvre lyrique on ne trouve la solution qu'après avoir résolu le rôle du chœur. C'est évident, je crois, dans le cas d'une œuvre comme

the problem remains essentially the same for *Carmen*.

Boris is a magnificent role. It makes enormous demands of the artist and shows off all his qualities. It even allows him a certain number of liberties. Everyone knows the sort of liberties that Chaliapin took with his phrasing. A skilful singer can easily disguise a faulty memory and use it to add to the effect of his performance. A Czar, a man at the head of his people, suffering and dying before our very eyes—what finer role could there be? And this,

set in a period when such a man would be robed in superb gowns and blazing with precious stones.

Everything that Boris does, either alone or in conjunction with others, despite his humanity—or rather on account of it—is the quintessence of opera, it is the greatest moments of Verdi. It is theatrical in the best meaning of the word. A modest self-effacing Boris is unthinkable, even if he were a magnificent singer, and the production, rather than adding a brake to the

Orphée de Gluck, mais le problème est le même s'il est question de *Carmen*.

Boris est un rôle merveilleux. Il engage toutes les possibilités de l'artiste et met en valeur toutes ses qualités. Il autorise même certaines irrégularités. Tout le monde sait les libertés que Chaliapine se permettait avec la phrase chantée. Si l'on est habile, une défaillance vocale peut renforcer l'expression. Un tsar, un homme au sommet de l'échelle qui souffre et qui meurt devant nous, quoi de plus beau comme rôle. Et, de plus, à une époque où un tel personnage était couvert d'étoffes superbes et de pierres précieuses.

Tout ce que fait Boris, seul ou entouré, malgré son humanité ou plutôt à cause d'elle, c'est la quintessence de l'opéra, c'est du Verdi dans ses grands moments. C'est théâtral dans le meilleur sens du mot. Un Boris effacé, même chantant merveilleusement bien, n'est pas pensable, et la mise en scène plutôt que freiner les tendances du protagoniste, doit les rendre légitimes. Là, nous touchons peut-être à une faiblesse importante de la mise en scène lyrique

central character's tendencies, should provide the explanation for them. Here we come to what is probably an inherent weakness in modern operatic production. This is the age of realism which makes the opening in the theatre rather difficult. The so-called avant-garde authors are continuously trying to escape from forms but the acting, the essential element, remains strictly realistic. An example is the Living Theatre with its " Connection ". The opera, which has perhaps more to say today than ever, dare go no further for fear of effending the divinities of realism. It does those things, like the operas of Menotti, that require realistic acting. With the classical models, it remains wisely within those broad limits that the world has come to accept. The experiments of certain theatres result in productions which are often astonishing, but the behaviour of the singers remains unchanged. A stylised form of acting should be found—the expression is both too vague and not emphatic enough—more concentrated, more expressive, more truthful in its voluntary exaggeration than the predominant omnibus style which the singers use for every opera without exception.

★

Of course, I do not maintain that our Boris was a living illustration of this " theory" but these were our aims. On the other hand, in the Polish scenes, which were not well received in Paris, we deliberately used clichés. In Pushkin, his Polish characters speak differently from the Russians. There is a frivolous, worldly, decadent note in their speech. It is also known that Moussorgsky wrote the Polish scenes in afterwards, in order to make it seem " more like opera ". There is an element of Puccini in these scenes, above all in the love duet, which we

d'aujourd'hui. L'époque est au réalisme qui rend le démarrage au théâtre extrêmement difficile. Les auteurs dramatiques dits d'avant-garde essaient constamment de briser les formes, mais le jeu, et c'est la partie essentielle, reste strictement réaliste. Exemple le Living Theatre avec son « Connection ». L'opéra qui peut-être aujourd'hui aurait plus à dire que jamais n'ose pas aller très loin, comme pour ne pas irriter les divinités du réalisme. Il fait des choses qui demandent exprès un jeu réaliste comme les opéras de Menotti. Avec les œuvres classiques, il reste prudemment dans les limites des poncifs auxquels tout le monde est habitué. Les expériences que certains théâtres font généreusement ont pour résultat des mises en scène souvent étonnantes qui pourtant ne touchent pas essentiellement au comportement des chanteurs. Il faudrait arriver à un jeu stylisé c'est trop vague et ce n'est pas assez, à un jeu plus concentré, plus expressif, en définitive plus vrai dans son exagération étudiée que le style passe-partout dont les chanteurs se servent pour tous les opéras sans différence.

Je ne pense naturellement pas que notre Boris soit une illustration définitive de cette « théorie », mais nous avons sûrement travaillé dans ce but. Par contre, dans les scènes polonaises qui n'ont pas plu à Paris nous nous sommes délibérement servis des clichés. Les personnages polonais chez Pouchkine s'expriment autrement que ses personnages russes. Il y a chez eux une note frivole, mondaine, décadente, comme on dirait chez nous aujourd'hui. On sait aussi que Moussorgski a écrit les scènes polonaises après coup, sur commande, justement pour faire plus « opéra ». Il y a dans ces scènes, surtout dans le duo d'amour quelque chose de Puccini qui jure avec les autres scènes. C'est ce que nous avons voulu faire ressortir

have tried to emphasize with a specially conventional treatment.

*

Now let us look at the problem of the chorus. As with the Greeks of ancient times, the chorus in Boris is the source of the whole reaction. Despite his idealism, Boris would lack stature without being thrown into relief against the mass of the people. It is they that lend him his monumental allure. It is the people who are his real partners. In *Boris Godounov*, the people of Russia is the ground on which one marches, the air that one breathes. To emphasize this, we dressed them in the same colour which was also used for the stage covering and for the back and sides throughout the ten scenes of the work. So as not to force the public into thinking about this symbolism all the time, we added a few touches of colour to the costumes and we tried to give every individual member of the chorus his own personality. Not a single critic noticed this question of colour, but they nearly all praised the chorus.

*

The decors, not universally liked by audiences, were not designed merely to be easily removed, as some thought. They were meant to be light, rapid and naturally evocative rather than decorative. Built-up decors draw out the intervals which adds even more weight to a performance that is long by any standards and necessitate cuts being made. One of the finest scenes in the whole work, when the Czar meets his people in front of the Church of St. Basil, is not generally played outside the Soviet Union and the Slavonic countries.

It is always easier to place the characters, above all the groups, when one has available several different levels, ramps and steps,

avec un traitement spécialement conventionnel.

Maintenant, examinons le problème des chœurs. Comme chez les Grecs de la belle époque, le chœur de Boris est la source de toute action. Malgré ses positions idéales, Boris serait peu de chose s'il ne se dessinait pas contre la masse du peuple. C'est le peuple qui lui donne son allure monumentale et c'est le peuple qui est son partenaire véritable. Dans *Boris Godounov*, le peuple est le sol sur lequel on marche et l'air qu'on respire. Pour marquer cela, nous avons habillé le peuple de la même couleur que celle choisie pour tapisser le plancher du plateau et garnir le fond et les côtés pour les dix scènes de l'opéra. Bien sûr, pour ne pas forcer les spectateurs à penser constamment à ce symbolisme, nous avons ajouté quelques touches claires ou sombres aux costumes et nous avons essayé de donner à chaque membre du chœur son individualité. Aucun critique n'a relevé le détail de la couleur, mais presque tous ont bien voulu louer les chœurs.

*

Les décors, fort discutés d'ailleurs, n'ont pas cherché à être facilement transportables comme d'aucuns l'ont pensé. Ils ont cherché à être légers, rapides et, naturellement, évocatifs plutôt que décoratifs. Les décors construits rendent les entr'actes très longs, ce qui alourdit la représentation déjà forcément très longue et amène des coupures. Ainsi une des plus belles scènes de *Boris Godounov*, la rencontre du Tsar et du peuple devant l'église Saint-Basile ne se joue jamais en dehors de la Russie et des pays slaves.

Il est toujours plus facile de placer les personnages, surtout les masses, quand on a à sa disposition plusieurs niveaux, des

especially in an operatic work where the singers must always be well exposed so that they may be heard properly and so that they can see the conductor. A larger and better-equipped stage than that of Zagreb, especially one with a more up-to-date lighting system, would probably have enabled us to produce a higher quality presentation but we should still have chosen the same type of decor which defines the place of the action without encumbering the stage. The magnificent decors that are made for the great opera houses mean nothing unless it is that they are built to reassure the public by their opulence that the fortune they have paid for their seats was justified. Any other solution is preferable to this. What we are trying to achieve is a production that will allow the work itself its full freedom without attracting attention to anything that is not essential to the work itself. Of course, this is perfectionism and it does not succeed very often.

We have been criticised for the starkness of the decors while the costumes were considered rich. I think that this is less a matter of forms than material that the colour has not enobled sufficiently. Wood and painted canvas are no longer materials that can be used today, even to express outdated forms. Today's theatre demands the materials of today.

*

If one turns aways from the painted or built trompe l'œil, it is very difficult to adjust costumes and decor. The decor will stand any expressive deformation. Costumes are made to fit the singers and they must allow them to feel at ease. If they are altered too much, they begin to worry the actors. So they often remain too historical, too authentic. They can be modernised,

rampes et des marches, spécialement dans une œuvre lyrique où les chanteurs doivent toujours être bien exposés pour qu'on les entende bien et pour qu'ils voient bien le chef d'orchestre. Un plateau plus grand que celui de Zagreb et mieux aménagé, surtout avec un système d'éclairage plus moderne nous aurait peut-être permis une exécution de plus grande qualité, mais nous aurions pourtant choisi le même type de décor qui définit le lieu de l'action sans encombrer le plateau. Les beaux décors comme on les fabrique pour les grandes maisons ne veulent rien dire. Ils ne sont là que pour rassurer avec leur opulence un public qui paie cher ses places. Toute autre solution est meilleure que celle-ci. Ce que nous cherchons à faire c'est une mise en scène qui permette à l'œuvre de s'épanouir sans attirer l'attention sur rien qui ne soit essentiel à l'œuvre elle-même. Évidemment c'est une sorte de perfection et cela ne réussit pas souvent.

On nous a repproché le dépouillement des décors alors qu'on a trouvé les costumes plutôt riches. Je crois que c'était moins une question de formes que de matériaux que la couleur n'a pas assez ennoblis. Le bois et la toile peinte ne sont peut-être plus les matériaux dont on puisse se servir aujourd'hui, même pour exprimer les formes passées. Le théâtre d'aujourd'hui demande sans doute des matériaux d'aujourd'hui.

*

Si on s'éloigne du trompe l'œil peint ou construit, il est très difficile d'ajuster les costumes au décor. Le décor supporte toutes les déformations expressives. Le costume est fait sur mesure et il doit toujours permettre à l'acteur d'y vivre à l'aise. Si on le déforme trop il gêne l'acteur. Donc, il reste souvent trop historique, trop authentique. On peut,

of course, or simplified. But there still remain no modern equivalents of the mask, the onkos and the cothurnus.

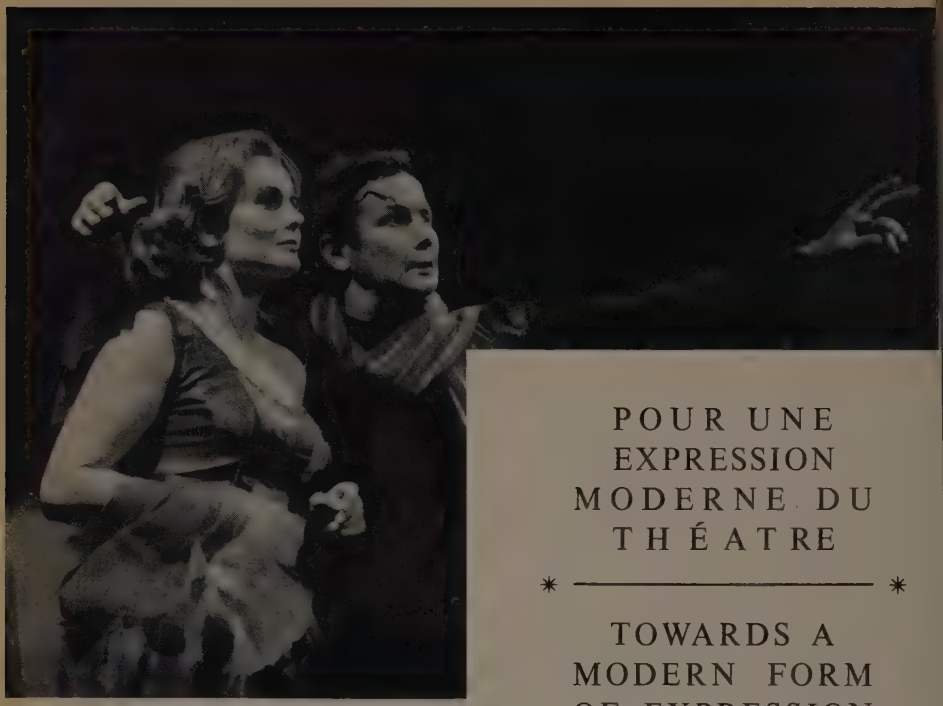
To sum up, operatic production methods have still a long way to go before bringing the unity and the expressive force of the Japanese and Chinese theatres into the opera.

bien sur, le moderniser, le simplifier, rendre la traîne plus longue. Toujours est-il qu'on n'a pas encore trouvé l'équivalent moderne du masque, de l'onkos et du cothurne.

En somme, la mise en scène lyrique a encore beaucoup à faire avant de donner à l'opéra l'unité et la force expressive du théâtre chinois ou japonais.

VLADO HABUNEK

Betrothal in a Nunnery – Le Mariage au Couvent de Serge Prokofiev. M : Kosta Spaic. D : Vjenceslav Richter. C : Inga Kostincer-Bregovac. Ch : Zvonko Reljic. Dm : Boris Papandopulo. Opera du Théâtre National Croate de Zagreb.



Nach Kazan – Vers Kasan de Johannes Noever. M : Hannes Razum. D et C : Hans Gunther Sportnitz. Schlosstheater de Celle (Allemagne). Ruth-Maria Kubitschek et Gunter Lurssen.

POUR UNE EXPRESSION MODERNE DU THÉATRE

TOWARDS A MODERN FORM OF EXPRESSION

MORE perhaps than in previous years, this season at the Theatre of the Nations has seen a number of modern works which, in most cases, had never been performed before in France. Griff's Anima Nera, *John Osborne's,* Luther *(a world première),* Guernica *by Arrabal,* Nach Kazan *by Johannes Noever,* The Blind Man's Plaint *by Luis Alberto Heiremans, Jack Gelber's* The Connection *and* Many Loves *by William Carlos Williams.*

All these works bear witness to the effort made, on the part of those in whose repertories they figure, to find a new form of theatrical expression which is one of the most interesting aspects of the work of the Theatre of the Nations.

Hannes Razum writes here of the aims of the Schlosstheater of Celle.

*DAVANTAGE peut-être que les années précédentes, cette saison aura vu au Théâtre des Nations la représentation d'œuvres modernes qui, dans la plupart des cas, étaient totalement inconnues en France. Ainsi, nous avons pu assister à la création en France d'*Anima Nera *de Griffi,* Luther *de John Osborne (il s'agissait même là d'une création mondiale),* Guernica *d'Arrabal,* Vers Kazan *de Johannes Noever,* Complaintes d'aveugle *de Luis Alberto Heiremans,* The Connection *de Jack Gelber et* Many Loves *de William Carlos Williams.*

Toutes ces pièces témoignent de la part de ceux qui ont choisi de les inscrire à leur répertoire, la recherche d'une nouvelle expression théâtrale qui est certainement un des aspects les plus intéressants de cette grande confrontation qu'est le Théâtre des Nations.

Le metteur en scène : Hannes Razum nous dit ici quels sont les objectifs poursuivis par le Schlosstheater de Celle.

THÉATRE DE L'ABSURDE

THE THEATRE OF THE ABSURD

THE German theatre has produced a number of remarkable authors in the past from Lessing, Gœthe, Schiller and Kleist to Hauptmann, Wedekind, Kaiser, Toller and Bertolt Brecht. Germany is also, on account of the number of her subsidised theatre groups and her theatregoing public, one of the richest countries in the world, theatrically speaking. This makes it all the more surprising that, during the last thirty years, the drama in Germany has failed to produce any other than regional celebrities. The reason, in my opinion, is to be found in the history of our political development. From 1930 onwards, National Socialism dominated public life in Germany. It had been diabolically successful in gaining the support of that body of German youth which was full of lofty idealism but not yet mature enough to judge political reality. At the end of the war, these young people had to face the fact that their efforts had led to the oppositite of what they aimed at. They were forced to admit that the humanist ideas of the greatest thinkers of their generation had been deformed by unscrupulous politicians and abused to serve their devilish purposes : the oppression and the extermination of millions of men.

The result was the complete political and spiritual collapse of Germany and those among the young people whose voices were raised in the dramatic concert of the peoples, were silenced by the violence of this collapse. They saw themselves in an absurd situation. Despite their best intentions, they had become guilty of one of the most monstrous crimes in the history of mankind. How could they defend themselves? No-one would believe what they said. There remained only silence. A single voice pierced this silence

LE théâtre allemand a produit dans l'Histoire un nombre important d'auteurs remarquables à commencer par Lessing, Gœthe, Schiller, Kleist, jusqu'à Hauptmann, Wedekind, Kaiser, Toller et Bertolt Brecht. L'Allemagne est de plus, par le nombre de ses ensembles théâtraux subventionnés et par ses spectateurs, un des pays les plus riches du monde en matière de théâtre. Il est d'autant plus étrange que l'art dramatique en Allemagne n'ait pas produit ces trente dernières années, de talents dépassant une célébrité régionale. La raison me paraît en être dans notre développement politique. Depuis 1930, le national-socialisme a dominé la vie publique en Allemagne; il a réussi d'une manière diabolique à gagner cette jeunesse allemande qui était pleine d'un idéalisme très élevé, mais qui n'était pas assez sensée pour jauger la vraie réalité politique. A la fin de la guerre cette jeunesse s'est vue mise devant le fait que ses efforts dans son idéal ont produit le contraire de ce qu'elle voulait. Elle a dû reconnaître que les idées humanistes de ses meilleurs cerveaux créateurs avaient été perverties par des politiciens sans scrupules et que ceux-ci avaient été abusés pour servir leurs buts diaboliques : l'oppression et l'extermination de millions d'hommes.

Le résultat en a été l'effondrement total politique et spirituel de l'Allemagne et ceux parmi ces jeunes qui auraient eu le don d'élever leur voix dans le concert dramatique des peuples ont eu la parole coupée en face de cet effondrement. Ils se sont vus dans une situation absurde. Malgré leurs meilleures intentions, ils sont devenus coupables d'un des crimes les plus monstrueux de l'histoire de l'humanité. Comment pouvaient-ils se défendre? Personne n'aurait cru en leurs

of the tomb. It was the voice of a strong man. He was Wolfgang Borchert and his play was entitled, significantly enough, *Behind the Door*. He raised the hope that the youth of Germany would free itself once more from the pressure that was weighing it down, as had been done in the twenties by means of the theatre. But the hope was vain. The author died on the eve of the first performance of his first and only play.

After this lonely cry in the silence, several names slowly began to emerge. Ahlsen, Altendorf, Barcava, Hacka, Hubalek, Oelschlegel and Wittlinger attempted, with varying degress of success, to find a meaning in the German debacle. But they wrote in

paroles. Il ne leur restait que le silence. Un seul cri a déchiré ce silence spectral. C'était le cri d'un homme d'une force extraordinaire. Il s'appelait Wolfgang Borchert et sa pièce s'intitulait — n'est-ce pas significatif?— *Derrière la porte*. Il avait éveillé l'espoir que la jeune Allemagne se libérerait de nouveau, comme dans les années 20, à l'aide de l'art dramatique, de cette pression qui pesait sur elle. Mais l'espoir était vain, l'auteur mourut la veille de la première représentation de sa première et unique pièce.

Après ce cri, dans le silence, quelques noms se sont lentement fait entendre : Ahlsen, Altendorf, Barcava, Hacka, Hubalek, Oelschlegel, Wittlinger, qui tentèrent avec

Luther de John Osborne. M : Tony Richardson. D et C : Jocelyn Herbert. Mu : John Addison. The English Stage Company. Albert Finney.

Der Balkon – Le Balcon de Jean Genet. M : Léon Epp. D et C : Hubert Aratym. Volkstheater de Vienne. Sonja Marell.

a realistic style based on a naturalistic past. They did not possess the striking power capable of renewing the drama—as it had been hoped Borchert would do. We also remembered those who had left Germany during the reign of the National Socialists and who came back after the war. Only one of them had the necessary power to create a style : Bertolt Brecht, the advocate of Epic Theatre. Following in his footsteps, a new generation of dramatists capable of giving impulsion to the drama, should have arisen. But here again, the political situation was to blame. Brecht, and with him the Epic Theatre, fell between two front lines—the division of Germany prevented valid successors from following from among the

plus ou moins de succès de donner une signification à la débâcle allemande. Mais ils écrivaient dans un style réaliste tirant ses moyens d'un passé naturaliste, ils n'avaient pas la puissance frappante capable — comme on l'espérait d'un homme comme W. Borchert — de renouveler l'art dramatique. De même, nous nous souvenions de ces hommes qui avaient quitté l'Allemagne pendant le règne du national-socialisme et étaient revenus d'exil. De ces hommes un seul possédait cette force capable de créer un style : Bertolt Brecht, le protagoniste du théâtre épique. A sa suite aurait dû grandir une nouvelle génération de dramaturges capables de donner de nouvelles impulsions à l'art dramatique. Mais là aussi, notre

youthful ranks. Apart from several " assimilated experiments "—as, for example, Mathias Braun who became well-known through his Euripedes's translation, and Gunther Ghirardini, the author of *High Treason*—the Epic Theatre would not seem to have much of a future in Germany.

There remains abroad, of course. The production of foreign plays was closely watched. In almost every German university, theatres were created where foreign literature was subjected to practical and theoretical analysis. And professional theatres everywhere launched experimental stages, workshops, laboratories where experiments with forms and new subjects were tried out.

*

More than any other, the theatre of the " absurd "—of Camus, Beckett and Ionesco —has influenced the young German dramatists. The plays of Gunther Grass and Wolfgang Hildesheimer, Hermann Moers and Johannes Noever—whose play " Nach Kazan" we presented at the Theatre of the Nations—reflect the absurd situation of German youth at the end of the war. This philosophy of the absurd, coming from France, found a certain affinity in the sober post-war years. Camus's thesis that " Absurdity is born when man asks questions of the world which absurdly refuses to reply " coincides exactly with Hildesheimer's concept " He who expects an explanation from life, waits hopelessly. For he will not hear it before he hears an explanation of the meaning of creation, that is to say, never ".

We, the Germans of today, are frightened of the past which has covered us with shame. We react against this past in two different ways. If we take it seriously and try to subjugate it, we find ourselves faced with an absurd situation that we have not yet succeeded in subjugating by means of our dramatic art. If Camus is right, if art is the reply to the absurd, or if the meaning of a work of art resides in the property of subjugation, then the fact that our contribution to the revival of dramatic art is still to manifest itself, becomes comprehensible.

mésaventure politique a tout arrêté. Brecht et, avec lui le théâtre épique, tombèrent entre les fronts — le partage de l'Allemagne empêcha de trouver à ce génie dramatique, parmi les jeunes Allemands, des successeurs capables. En dehors de quelques influences assimilées — comme par exemple Matthias Braun qui se fit connaître par sa traduction d'Euripide ou de Günter Ghirardini, dramaturge de *Haute Trahison* — le théâtre épique ne semble pas avoir d'avenir en Allemagne.

Reste l'étranger dont la production dramatique fut aspirée avidement. Dans presque toutes les universités allemandes, on créait des théâtres universitaires qui débattaient pratiquement et théoriquement la littérature étrangère et les théâtres professionnels fondaient partout des scènes expérimentales, des ateliers, des laboratoires expérimentant les nouvelles formes et les nouveaux sujets.

C'est surtout le théâtre « absurde » d'un Camus, d'un Beckett et d'un Ionesco qui a pu trouver une influence sur les jeunes auteurs dramatiques allemands. Les pièces de Günther Grass ou de Wolfgang Hildesheimer, de Hermann Moers ou de Johannes Noever — dont nous avons présenté au Théâtre des Nations la pièce *Nach Kazan* — reflètent la situation absurde dans laquelle se trouvait la jeunesse allemande à la fin de la guerre. La philosophie de l'absurde venant de la France, trouvait une certaine affinité dans l'Allemagne dégrisée. La thèse de Camus : « l'absurde nait de la confrontation de l'homme qui interroge avec le monde qui se tait absurdement », coïncide tout à fait avec la conception de Hildesheimer : Qui attend de la vie une explication, attend inutilement. Il ne l'aura pas avant d'avoir reçu d'une partie compétente l'explication du sens de la création, c'est à dire jamais. »

Nous, Allemands d'aujourd'hui, effrayés du passé qui nous a couverts de honte, nous réagissons contre ce passé de deux façons. Si nous le prenons au sérieux et essayons de le subjuguer, alors nous nous trouvons face à une situation absurde que nous n'avons pas encore pu subjuguer jusqu'à aujourd'hui par l'intermédiaire de l'art dramatique. Si Camus a raison, si l'art est la réponse à l'absurde ou si le sens de l'œuvre d'art réside dans le

The Blind Man's Plaint – Complaintes d'Aveugles de Luis Alberto Heiremans. M : Eugenio Dittborn. D et C : Bernardo Trumper. Mu : Juan Orrego Salas. Théâtre d'Essai de l'Université Catholique du Chili. A droite : Archibaldo Larenas.

Anima Nera de Giuseppe Patroni Griffi. M : Giorgio de Lullo. D : Pier Luigi Pizzi. Compagnie de Lullo, Falk, Guarnieri, Valli, Albani de Rome. Rossella Falk et Paolo Ferrari.

The Glass Menagerie – La Ménagerie de Verre de Tennessee Williams. M : George Keathley. D et C : William Pitkin. Mu : Paul Bowles. Theatre Guild de New York. Helen Hayes et Nancy Coleman.

The Skin of Our Teeth – La Peau de nos Dents de Thornton Wilder. M : Marcella Cisney. D et C : Paul Morrison. Theatre Guild de New York.

For we have more to subjugate at present than we have ever had in our history before. If, on the other hand, we do not consider our past seriously and if we try to drive it out of our conscience, then we are acting against our destiny therefore " absurdly ", for absurdity is merely the inexactitude of relationships between men and objects. This is why a play like Arrabal's *Guernica*—the second play that we presented in June at the Theatre of the Nations—is, for us, completely up to date. Fanchou and Lira, the elderly couple of the Spanish Civil War, behave absurdly as the bombs fall and reduce their house to ruins. They lose their tempers and quarrel instead of helping each other up to the moment when they are both buried by the debris.

*

From whatever angle we look at things, we find ourselves facing the absurd. It is time that we turned to face the situation. The world is bursting in the absurd and the gulf is opening behind the existence that we have constructed with such difficulty. We are becoming mortally conscious of the doubt of our existence, that we do not wish to see, and our laughter is mixed with terror. The absurd shakes our fictitious world, it staggers our imagination of the sense of our life, it verifies its stability, its value, shakes and destroys all illusions.

*

Here then, for us, lies the significance of the theatre of the absurd. It disillusions us, to sharpen our view of the new reality that approaches. It makes us braver because it teaches us—I quote Ionesco's phrase—to look boldly at " the suffering of life ", " The fear of death ", the " thirst for the absolute ". It laughs and makes us laugh from the same sentiment, the same sentiment that pushes Beaumarchais's Figaro to say " I try to laugh at everything for fear lest I have to cry ".

fait de subjuguer, alors le fait que notre contribution au renouveau de l'art dramatique se fait attendre devient compréhensible : parce que nous avons plus à subjuguer que jamais nous avons eu à le faire dans notre histoire. Si, au contraire, nous ne prenons pas notre passé au sérieux et si nous essayons de le supprimer de notre conscience, alors nous nous comportons de façon inexacte envers notre destin, donc encore « absurde » car l'absurde n'est rien au fond que les rapports inexacts entre les hommes et les choses. C'est pourquoi une pièce comme *Guernica* de Arrabal — la deuxième pièce que nous avons présenté au mois de juin au Théâtre des Nations — est pour nous d'une actualité brûlante : Fanchou et Lira, le couple âgé de la guerre civile d'Espagne, se comporte de façon absurde en face des bombes qui transforment leur maison en amas de décombres; ils se fâchent, se querellent jusqu'à ce que les gravats les ensevelissent tous les deux, au lieu de s'aider.

Quel que soit l'angle sous lequel nous regardons les choses, nous nous trouvons toujours en face de l'absurde. Il est temps que nous nous tournions vers ce sérieux. Le monde éclate dans l'absurde et l'abîme s'ouvre — qui rôde derrière l'existence péniblement fabriquée par nous. Le doute de notre existence, que nous ne voulons pas voir, nous en devenons mortellement conscients et notre rire se mêle de terreur. L'absurde secoue notre monde fictif, il ébranle notre imagination sur le sens de notre vie, il vérifie sa stabilité, sa valeur, ébranle et détruit toute illusion.

En cela réside pour nous la signification concrète du théâtre absurde. Il nous désillusionne pour nous aiguiser la vue de la nouvelle réalité qui vient vers nous. Il nous rend plus courageux parce qu'il nous apprend — je cite les paroles de Ionesco — à regarder en face « la souffrance de la vie », « la peur de la mort », la « soif de l'absolu ». Il rit et nous fait rire d'un même sentiment, de ce sentiment même qui fait dire au Figaro de Beaumarchais : « Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. »

HANNES RAZUM

Intendant of the Schlosstheater, Celle.

OFF-BROADWAY THEATRE

THE American season at the Theatre of the Nations was the scene of an interesting comparison between an experienced company from Broadway and a group of research workers who are in the van of the Off-Broadway avant-garde.

The " Theatre Guild American Repertory Company " presented on the stage of the Sarah-Bernhardt Theatre Tennessee William's *The Glass Menagerie* and Thornton Wilder's *The Skin of Our Teeth.* On Page 42 we publish some material on these performances.

To contrast with this, the Living Theatre company, led by Julian Beck and Judith Malina, which represents the avant-garde element in the American theatre, gave, at the Vieux-Colombier, Jack Gelber's *The Connection, Many Loves* by William Carlos Williams and one of Brecht's earliest works *In the Jungle of Cities.* Enthusiastic audiences attended these three programmes which were considered by many to be the most important, from the research point of view, of the whole season's activity at the Theatre of the Nations.

The Syndicat professionel de la Critique Dramatique et Musicale attributed their Dramatic Theatre Medal 1961 to the Living Theatre company. The Cercle International de la Jeune Critique gave their Research Prize to the same troupe and the University of the Theatre of the Nations presented Judith Malina with an unusual gift as a token of their admiration.

LA saison américaine du Théâtre des Nations a été marquée par la confrontation d'une troupe consacrée à Broadway et d'une équipe de chercheurs qui se situe à la pointe de l'avant-garde (Off-Broadway).

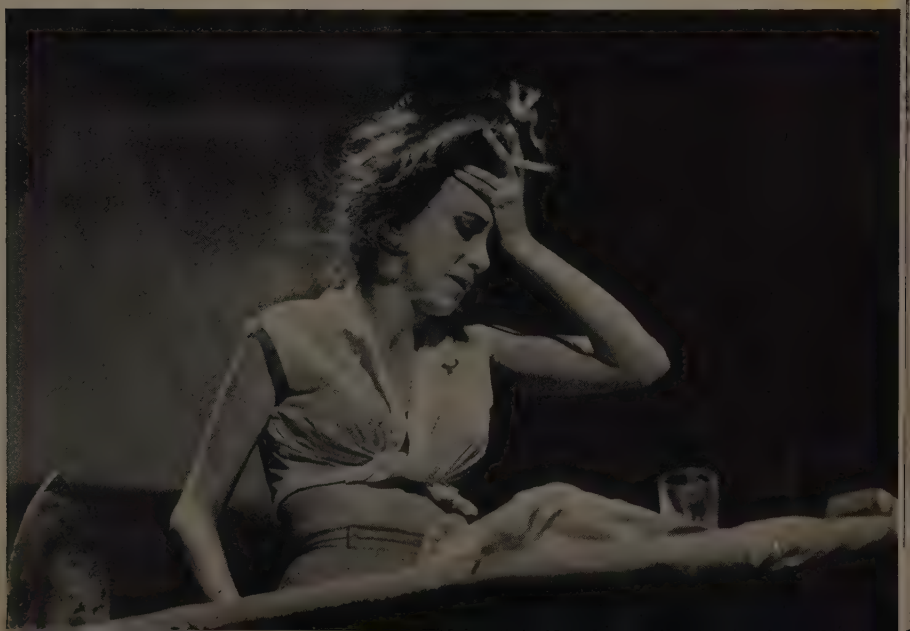
D'une part, le « Theatre Guild, American Repertory Company » a présenté sur la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams et *The Skin of our Teeth* de Thornton Wilder. Nous avons publié en page 42 des documents concernant ces représentations.

D'autre part, le Living Theatre, animé par Julian Beck et Judith Malina, qui représente la tendance avant-garde du Théâtre américain, a donné sur la scène du Vieux-Colombier, *The Connection* de Jack Gelber, *Many Loves* de William Carlos Williams et une œuvre de jeunesse de Bertolt Brecht *Dans La Jungle des Villes.* Un public enthousiaste a assisté avec passion à ces trois spectacles, qui ont été considérés par beaucoup comme les plus importants sur le plan de la recherche théâtrale, parmi ceux présentés cette saison au Théâtre des Nations.

D'ailleurs, le Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale a tenu à décerner au Living Theatre sa médaille « dramatique » 1962. Le Cercle International de la Jeune Critique, de son côté, lui a attribué le Grand Prix de la recherche. Quant à la jeune Université du Théâtre des Nations, elle a tenu également à offrir à Judith Malina un cadeau original en témoignage de son admiration.

The Connection de Jack Gelber. M : Judith Malina. D : Julian Beck. Mu : Cecil Payne et Kenny Drew. The Living Theatre de New York.

Many Loves de William Carlos Williams. M et D : Julian Beck. The Living Theatre de New York. Judith Malina.



In the Jungle of Cities – Dans la Jungle des Villes de Bertolt Brecht. M : Judith Malina. D : Julian Beck. Mu : Teiji Ito. The Living Theatre de New York. Judith Malina et Julian Beck.

UN CLASSIQUE PEU CONNU : RUZANTE

A LITTLE-KNOWN CLASSICAL AUTHOR : RUZANTE

CONTRASTING with the many modern works presented in the course of the fifth season, we rediscovered several older works such as The Good-humoured Ladies *of Goldoni and Ruzante's* La Moscheta *which Gianfranco de Bosio, the Director of the Stabile Theatre of Turin, writes about here.*

A côté des nombreuses œuvres modernes qui ont été présentées au cours de la V^e Saison, nous avons fait la découverte de plusieurs œuvres plus anciennes telles que Les Femmes de Bonne Humeur *de Goldoni et* La Moscheta *de Ruzante dont Gianfranco de Bosio, Directeur du Teatro Stabile de Turin nous parle ici.*

ONE of the most important phenomena of the contemporary theatre world is undoubtedly the renewal of interest that is taking place in the works of Ruzante. A number of adaptations have been made and performances have been given in France, in Germany and in Switzerland. Other countries have evinced interest in seeing the original version of *La Moscheta* produced by the Teatro Stabile di Torino. When this version was presented recently at the Theatre of the Nations in Paris it was very warmly received, particularly in the more highly developed cultural milieux.

It seems certain that the action undertaken by our theatre is at the origin of this revival of interest in Ruzante.

★

I have personally studied closely this great writer who has been inexplicably misun-

UN des phénomènes les plus importants du monde théâtral contemporain est, indubitablement, le renouveau d'intérêt qui se manifeste pour l'œuvre de Ruzante. On peut citer, par exemple, les adaptations qui ont été écrites et les représentations qui ont été données en France, en Allemagne, en Suisse. Plus précisément, d'autres pays ont manifesté le désir de présenter à leur public la version originale de *La Moscheta*, montée par le Teatro Stabile di Torino. Récemment présentée à Paris, dans le cadre du Théâtre des Nations, cette version a remporté un succès considérable, tout particulièrement dans les milieux culturels les plus évolués.

Il est certain qu'à l'origine de ce renouveau d'intérêt pour Ruzante, se trouve l'action entreprise par notre Théâtre.

J'ai personnellement, étudié de très près ce grand écrivain, inexplicablement méconnu

La Moscheta de Ruzante. M : Gianfranco de Bosio. D et C : Mischa Scandella. Le « Teatro Stabile » de Turin. Alessandro Esposito, Virgilio Zernitz et Elsa Vazzoler.

derstood or, at least, neglected for centuries. His contemporaries themselves often knew nothing of him. I devoted the years following the war when I was directing the University of Padua's theatre to this study. To this day, I cannot understand how professional men of the theatre can have remained indifferent to his genius, to his sincerity, to his incomparable vigour and to the imposing beauty of his work. I presume—for it seems to me the only possible explanation—that many

ou, du moins, négligé durant des siècles. Ses contemporains, eux-mêmes, l'ont souvent ignoré. Je l'ai étudié pendant les années qui suivirent la guerre, années durant lesquelles je dirigeais le Théâtre de l'Université de Padoue. J'avoue, qu'aujourd'hui encore, je n'arrive pas à comprendre comment des hommes de théâtre professionnels ont pu rester insensibles au génie, à la sincérité, à l'incomparable vigueur et à l'imposante beauté artistique de son œuvre. Peut-être

of them have never had the opportunity to read his plays. As far as I am concerned personally, I consider that the discovery of Ruzante marked a decisive step in my career as a director. After having produced *La Moscheta* for the first time with the company from the University Theatre of Padua, I directed it again with a troupe of professional actors for the 1956 Venice Festival and, for the third time, with the Teatro Stabile of Turin. Such perserverance would be

beaucoup d'entre eux, et c'est la seule explication, n'ont jamais eu l'occasion de lire ses pièces. En ce qui me concerne, je considère que la découverte de Ruzante a été un moment décisif de ma carrière de metteur en scène. En effet, après avoir monté une première fois *La Moscheta*, avec la Compagnie du Théâtre de l'Université de Padoue, je la montai une deuxième fois avec des acteurs professionnels, pour le Festival de Venise en 1956, et, récemment, une troisième fois

The Good-humoured Ladies – Les Femmes de Bonne Humeur ou *Le Morbinose* de Carlo Goldoni. M : Giorgio De Lullo. D et C : Pier Luigi Pizzi. Mu : Cesare Brero. Compagnie De Lullo, Falk, Guarnieri, Valli, Albani de Rome.

absurd if it were not the result of an inflexible interest and a study of the human and dramatic themes within the play—and, of course, the poetic element of the writing. " Up to date " is not necessarily inaccurately employed of an author of the Renaissance, above all when that author is called Ruzante. For although it is perfectly true to attribute the revival of interest which we have mentioned to the recent production by the Turin theatre of *La Moscheta*, it is equally exact to add that it is justified by the character and by the artistic value of the Paduan writer. From a certain point of view, his " up-to-dateness " is of a purely polemical nature. It seems hardly necessary for me to remind readers that the theatre of Ruzante. is dominated by the laws of skill and power : it is a form of theatre that illustrates brutal and elementary conditions of life and, as such, it represents all men and all societies.

*

It is a theatre where sensuality, avidity and the urge to power reign in an atmosphere of fear and misery in an unjust society. Civilisation has, no doubt, since " invented " less brutal forces. It has limited excesses and imposed rules for human conduct but it has also, as a result of this, provoked lying and hypocrisy. The provocative action of Ruzante's plays obliges us to reconsider the authenticity of our social customs. It forces us to an examination of our own consciences. I hardly need to emphasize the value of this sort of opportunity. But this is not all. The picturesque and rude language of the Paduan writer takes us back to the original values of a tongue.

A list of the themes which occur in the theatre of Ruzante would certainly be very long. We have already spoken of the problems of poverty, of social injustice. To these we must add the exodus to the towns, one of the consequences of the war, the agricultural crisis, class prejudices and so on. To these themes and to these problems are to be added others of a derivative nature : the disintegration of moral conscience

avec la Compagnie « Teatro Stabile » de Turin. Une telle persévérance serait parfaitement absurde si elle n'était le fruit d'un intérêt fidèle et d'une étude des ressorts humains et dramatiques — et, bien entendu, poétiques — qui caractérisent cette œuvre. « Actualité » n'est pas un mot impropre lorsqu'il s'agit d'un auteur dramatique de la Renaissance et que cet auteur se nomme Ruzante. En réalité, s'il est vrai que le renouveau d'intérêt dont nous avons parlé s'explique fort bien par la récente réalisation de la *Moscheta* par le Théâtre de Turin, il est cependant incontestable qu'il se justifie par le caractère et la valeur artistique de l'écrivain padouan. D'un certain point de vue, son « actualité » est seulement d'ordre polémique. Je crois inutile de rappeler que le théâtre de Ruzante est dominé par les lois de l'habilité et de la force; c'est un théâtre qui met en scène une condition humaine brutale et élémentaire, et qui, comme telle, est représentative de tout homme et de toute société.

C'est un théâtre où règnent la sensualité, l'avidité, le besoin d'opprimer, tout cela exacerbé par la peur, la misère, dans une société injuste. La civilisation a, sans doute, « inventé » des forces moins brutales, elle a limité les excès et imposé des règles aux rapports humains, mais elle a, également, et pour cette raison, provoqué le mensonge et l'hypocrisie. L'action provocatrice du théâtre de Ruzante nous force à remettre en question l'authenticité de nos coutumes sociales; elle nous oblige à un examen de conscience. Il me paraît superflu de souligner l'opportunité d'un examen de cette sorte. Mais ce n'est pas tout. La rudesse pittoresque de la langue de l'écrivain padouan est un rappel des valeurs originelles du langage.

La liste des thèmes qui s'entrecoisent dans le théâtre de Ruzante serait, sans doute, fort longue. Nous avons déjà parlé du problème de la misère, de la contrainte sociale, il faut ajouter celui de l'exode vers la ville, conséquence de la guerre, la crise de l'agriculture, les préjugés de classe et ainsi de suite. A ces thèmes et à ces problèmes viennent s'ajouter tous ceux qui en découlent : désagrégation de la conscience morale due à la pauvreté,

through poverty, the search for escape in semi-mystic fantasy from a hopeless life. In this connection, a French critic has very justly observed that all Ruzante's characters tend to complete themselves—perhaps because of the fact that they are steeped in an unpalatable reality—outside themselves in palaverings and dishonesty which then become illusory means of modifying the structure of reality.

★

What I have briefly described above seems to me amply to justify the passion that I have experienced for ten years for the plays of Ruzante and to explain the reasons for the interest that he is arousing, at the present moment, throughout Europe. His is, in fact, a theatre which lends itself readily to exploration, to effective criticism, a theatre that every one can appreciate by his own standards and evaluate by his own cultural yardsticks. If I were asked about modern interpreters of Ruzante, I should say that their work must show the human and social themes of his work. It is, of course, difficult to insist that Ruzante had a clear knowledge of the deeper meaning of his own themes. It is possible that he gave more importance to the comic element—but how far did he go? The distance which now separates us from him allows us to interpret his plays using our own judgement and I consider that we are right to do so. Our objective should be a frank interpretation, which retains a quality of discretion, to allow the plays to rediscover their original power, their comic-poetic balance of incomparable beauty and of unique and striking originality.

aspiration à une évasion fantastique, quasi mystique, hors d'une vie sans espoir. A ce propos, un critique français a observé avec beaucoup de finesse, que tous les personnages de Ruzante, précisément parce qu'ils sont plongés dans une réalité extrêmement dure, tendent à se réaliser hors d'eux-mêmes, dans le palabre et la malhonnêteté, qui deviennent alors des moyens illusoires de modifier la structure de la réalité.

★

Ce que je viens d'illustrer sommairement me semble suffire à justifier la passion que je porte depuis dix ans au théâtre de Ruzante et à expliquer les raisons de l'intérêt qu'il suscite, en ce moment, en Europe. C'est, en effet, un théâtre qui se prête à l'exploration, à une critique très efficace et que chacun peut apprécier selon sa propre sensibilité et selon ses propres exigences culturelles. Si je devais exprimer mon opinion quant à l'interprétation moderne de Ruzante, je dirais qu'elle doit être pénétrée des thèmes humains et sociaux contenus dans son œuvre. Il est évidemment difficile d'affirmer que Ruzante avait une claire conscience des sens profonds de ses propres thèmes. Il est possible qu'il ait accordé plus d'importance au comique — mais jusqu'à quel point? — Le recul nous permet d'interpréter ses œuvres selon notre propre jugement et j'estime que nous devons le faire. Notre objectif doit être une interprétation franche, mais en même temps, extrêmement discrète, qui permette à l'œuvre de retrouver sa force originelle, son équilibre comique et poétique d'une incomparable beauté et d'une inimitable et puissante originalité.

GIANFRANCO DE BOSIO

PERFORMANCES D'ACTEURS

ACTORS' PERFORMANCES

FOR the first time this year, we attended several one man shows, *programmes given by a single actor in which he plays many parts, generally grouped around a given theme. Barbara Jefford showed us her* Shakespeare's Heroines, *Michael Mac Liammoir gave his programme on the life and works of Oscar Wilde and Vittorio Gassman, in a recital of his favourite poems, ranged from Shakespeare to Pirandello.*

In addition to these programmes, Maria Becker's admirable performance in " Rosmersholm " should be mentioned and Anna Watt and Roderick Lovell performed an adaptation of Tolstoy's " The Kreutzer Sonata " for two actors.

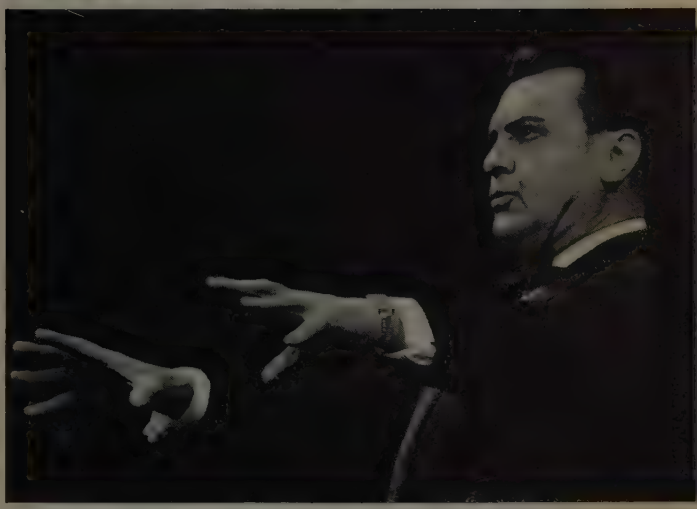
POUR la première fois cette année, nous avons pu assister à des One man shows, *spectacles au cours desquels un grand comédien joue à lui seul plusieurs personnages sur un thème donné. Ainsi, Barbara Jefford nous a-t-elle interprété* Héroïnes de Shakespeare, *Micheal Mac Liammoir a évoqué la vie et l'œuvre d'Oscar Wilde et Vittoria Gassman a dit ses poèmes préférés, de William Shakespeare à Pirandello.*

A côté de ces représentations, il convient également de citer Maria Becker, admirable dans Rosmersholm *et Roderick Lovell et Hannah Watt qui ont, à eux deux, joué* La Sonate à Kreutzer d'après Tolstoï.

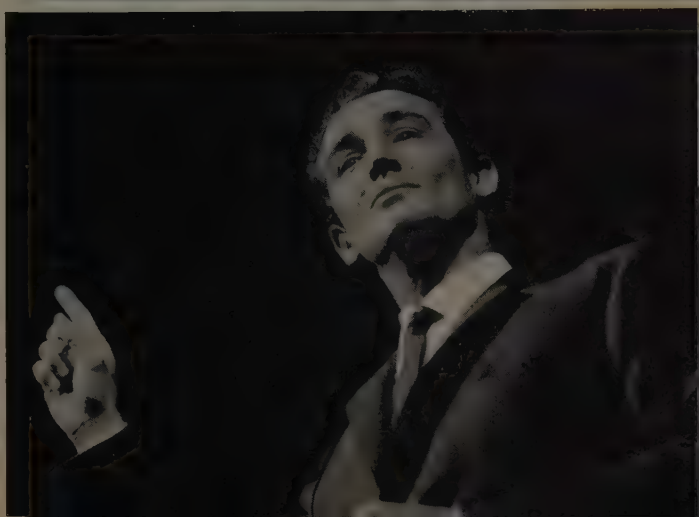
Maria Becker dans *Rosmersholm* de Henrik Ibsen. A droite, Will Quadflieg. Schauspieltruppe de de Zurich.

Hannah Watt et Roderick Lovell dans *The Kreutzer Sonata – La Sonate à Kreutzer* d'après Léon Tolstoï.

Barbara Jefford dans *Shakespeare's Heroines – Les Héroïnes de Shakespeare.*



Micheal Mac Liammoir dans *The Importance of Being Oscar – L'Importance d'être Oscar.*



Vittorio Gassman dans son Récital de Poésie et de Théâtre.

Niger - the Borros. National Ensemble of Niger.
Niger. – Les Peuls Bororos. Ensemble National du Niger.

LE FOLKLORE
TRANSPOSITION OU RESPECT DU THÉATRE TRADITIONNEL

FOLKLORE
TRANSPOSITION OR RESPECT FOR THE TRADITIONAL THEATRE

THE different programmes that were presented by the Theatre of the Nations during its first seasons, whether they were dramatic, lyric or choreographic, classical or modern, were almost exclusively limited to European forms of expression. Yet the primary objective of the Theatre of the Nations being to draw up an inventory of the various theatres of the world, it is only to be expected that it should also turn to the traditional theatres of certain countries where the indigenous style has no similarity to those with which we are familiar. These traditional theatres constitute the only means of artistic expression capable of giving us an authentic image of the society from which they spring, its history, its faiths and its cultural wealth.

Mr. Moussa, the Director of the Al Anwar Folklore Company of Lebanon, said in the course of the lecture he gave on the 28th April 1961 : " It is through its folklore that the soul of a people can best be traced. The natural genius of any human group can be recognised by the way in which it expresses exaltation and what is folklore but the exaltation of a people who are seeking to express the most profound depths of their feelings? "

The recent accession to independence of a number of countries provided an excellent

LES différents spectacles que le Théâtre des Nations a présentés au cours de ses premières saisons, qu'ils soient dramatiques, lyriques ou chorégraphiques, classiques ou modernes, étaient presque tous d'expression européenne. Or, le but primordial du Théâtre des Nations étant de faire une sorte d'inventaire des théâtres du monde, il était naturel qu'il s'intéresse aussi aux théâtres traditionnels de certains pays, dont le style ne correspond pas à celui qui nous est devenu familier. Ces théâtres traditionnels constituent la seule expression artistique capable de nous donner une image authentique de la société à laquelle ils appartiennent, de son histoire, de ses croyances, de sa civilisation.

Comme M. Moussa* l'a précisé lors de sa conférence du 28 avril 1961 : « C'est dans le folklore que l'âme d'un peuple se déchiffre le mieux et se livre. On reconnaît le génie d'un groupe humain à sa façon de s'exalter; et qu'est-ce que le folklore sinon la manière dont un peuple s'exalte et cherche à exprimer le plus profond de soi-même? »

L'accès à l'indépendance de certains pays était une belle occasion pour inviter leurs artistes à se manifester dans le cadre du Théâtre des Nations. Ainsi, en 1960, la Côte d'Ivoire et le Mali envoyaient à Paris

* Directeur de la Troupe Folklorique Al-Anwar du Liban.

opportunity to invite their artists to perform at the Theatre of the Nations. Thus it was that, in 1960, the Ivory Coast and the Mali Federation sent companies of dancers, singers and musicians to Paris where they revealed to European audiences age-old dramatic forms with admirable colours, sounds and rhythms. This year, other troupes followed them. We have had the pleasure of seeing performances at the Sarah-Bernhardt Theatre of companies from Cuba, Lebanon, Madagascar, Mexico, Niger and Peru.

These various performances emphasized the fundamental problem which arises whenever an attempt is made to transpose the folklore of a region to the stage of a theatre.

Some think that folklore should be preserved in its raw state or ar least as nearly as makes no matter. They insist that performances must be given with the regional instruments and authentic costumes and that the artists should come from the region in question. This, of course, involves the formation of a large company but, on the other hand, performances gain in veracity. A case in point is that of the Niger troupe which included Taureg warriors and the young shepherd " bororos ". Their presence added to the interest of the performance for the public knew that they were face to face with members of races that, up to then, had been completely unknown to them.

The day before the Niger company opened at the Sarah-Bernhardt Theatre, Mr. Abdoulaye, the Administrator of the Ensemble National du Niger, explained clearly the aims of his country in being represented at the Theatre of the Nations : " You must not expect to see, in these performances, either classical or modern theatre so much as a picture of real life, the day-to-day scenes of a country which show its happiness in dancing and song. The company is composed of ethnic samples from the Niger whose vast territories shelter many tribal groups and we have tried, at the Theatre of the Nations, to present the varied ethnic groups of our land with their different traditions. This is why we have decided to show you here a glimpse of real life in our country today, that is our nomadic

des danseurs, chanteurs et musiciens qui, par leurs spectacles, ont révélé des formes dramatiques millénaires, admirables par leurs couleurs, leurs sons et leurs rythmes. Cette année, d'autres les ont suivis. Nous avons pu voir successivement sur la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt des troupes venues de Cuba, du Liban, de Madagascar, du Mexique, du Niger et du Pérou.

Ces spectacles ont mis à jour le problème fondamental que pose la transposition sur une scène de théâtre, du folklore d'une région.

Certains pensent qu'il faut garder le folklore à l'état brut ou presque. Ils exigent que le spectacle comporte des instruments locaux, des costumes authentiques et que les interprètes soient choisis dans les régions même. Évidemment, ceci nécessite la formation d'une grande troupe, mais par contre, le spectacle gagne en vérité. Par exemple, dans la troupe nigérienne, se trouvaient, entre autres, les guerriers « touareg » et les jeunes bergers « bororos ». Leur présence était fort intéressante, car tous les spectateurs savaient qu'ils se trouvaient en face de vrais représentants d'une race qui leur était jusqu'ici inconnue.

A la veille du spectacle de la troupe nigérienne, M. Abdoulaye* avait bien expliqué le but de la participation de son pays au Théâtre des Nations : « Il ne faut pas s'attendre à trouver dans les représentations du Niger du Théâtre classique ou moderne, mais la vie réelle, les scènes quotidiennes d'un pays qui manifeste sa joie par ses danses et par ses chants. La troupe a été constituée par les véritables ethnies du Niger dont le vaste territoire abrite de nombreuses tribus et nous avons voulu justement, au Théâtre des Nations, présenter les diverses ethnies et les diverses traditions de notre pays. C'est pour cela que nous avons décidé de montrer ici la vie réelle de notre pays d'aujourd'hui, c'est-à-dire notre vie nomade et notre vie sédentaire. La civilisation occidentale, partout où elle a passé, a eu une influence et c'est parce que précisément nous voulons conserver le caractère qui a été le nôtre que nous avons préféré, au lieu de prendre

* Administrateur de l'Ensemble National du Niger.

Niger Republic. – Karua Dance from the region of Dogonduchi. The National Ensemble of the Niger.

Niger. – Danse Karoua de la région de Dogondoutchi. Ensemble National du Niger.

life and our sedentary life. Wherever it has passed, western civilisation has left its marks. Wishing to preserve our own individual character, we have preferred—rather than recruiting our dancers in the towns where life has been modernised and westernised—to go out into the bush in search of the real thing, the most characteristically African element. "

*

Some " specialists " maintain that folklore need not necessarily remain completely faithful to popular traditions. It is sufficient,

nos danseurs dans les villes qui ont modernisé et occidentalisé nos danses, aller au fond de la brousse pour y puiser ce qui était réel et le plus efficace. »

*

D'autres « spécialistes » prétendent que le folklore ne doit pas forcément rester intégralement fidèle aux traditions populaires. Il suffit, selon eux, de s'inspirer de la musique locale pour arriver à créer une partition originale qui nécessite des instruments conventionnels, voire un orchestre.

Cette tendance s'est manifestée dans les spectacles des troupes libanaise, péruvienne et philippine. Les mélodies folkloriques

they suggest, to use regional music as a basis for an original score using classical instruments or even an orchestra.

This tendency was exemplified in the programmes of the Lebanese, Peruvian and Philippine companies. Traditional melodies were here arranged for an orchestra led by a conductor. This approach takes us far from the special atmosphere that is created when a handful of popular musicians accompany the dancers with their own regional instruments.

Mme Kaye McKinnon, the Directrice of the Peruano Ballet of Lima, gave an indication, during her lecture on the 23rd May 1961, of the way in which she approaches the question of the transplantation of folklore into the theatre. " Pure folklore is a wonderful thing to see in a village on a fête day when everyone has drunk a glass or two of wine where the dancers are peasants or country folk who have never had a dancing lesson in their lives. Sometimes these simple dancers can be transplanted into the theatre and presented with great success but some dances will not survive the operation because they are too simple or too monotonous. It seems to me, therefore, that a certain amount of selection must be made. What will pass in the theatre has to be chosen but without applying strict rules : we choose those dances that possess an overall form, those that have certain theatrical qualities. "

A similar point of view is that of Mme Isabel Monal, the Directrice of the Cuban Dance Ensemble, who described a folklore programme, in her speech on the 25th April 1961, as " a total artistic creation which draws its raw material from folklore. "

The same opposing tendencies are met with when we come to consider the choreography. The Cuban " guaguanco " was presented almost without change which made that part of the programme rather long and monotonous. On the other hand, in the Peruvian programme it was extremely difficult to trace the original forms of the dances through the choreography which seemed closer to certain forms of classical ballet. The movements " sur les pointes ", for example, were undoubtedly far removed

étaient arrangées pour un grand ensemble et exécutées sous la direction d'un chef d'orchestre, ce qui nous éloignait sensiblement de cette atmosphère spéciale qui se trouve créée lorsque quelques musiciens populaires accompagnent les danseurs avec leurs instruments locaux.

Mme Kaye Mc Kinnon*, lors de sa conférence du 23 mai 1961, avait confié sa manière de comprendre la transposition du folklore sur une scène de théâtre : « Le folklore pur est ravissant dans un village, un jour de fête, lorsque chacun a pris un petit verre d'eau-de-vie, lorsque les danses sont exécutées par des paysans, par des êtres rustiques, par des gens qui n'ont jamais pris une leçon de danse de leur vie. Parfois, on peut transplanter ces gens simples au théâtre et les présenter avec un énorme succès; mais certaines danses ne supportent pas cela, parce qu'elle sont ou trop simples, ou trop monotones. Il me semble donc qu'une sélection doit être faite. On doit choisir ce qui peut aller au théâtre, mais sans règle aucune : on choisit ce qui a une forme, ce qui présente certaines qualités théâtrales. »

C'est également l'avis d'Isabel Monal**, qui, lors de sa conférence du 25 avril 1961, a dit qu'un spectacle folklorique est « une création artistique totale qui puise dans le folklore ses éléments bruts ».

Dans le domaine de la chorégraphie, les mêmes tendances opposées se sont révélées. Le « guaguanco » des cubains était présenté presque à l'état brut, ce qui rendait cette partie du spectacle un peu longue et monotone. Par contre, dans le spectacle péruvien, il était devenu presque impossible de retrouver les formes originales des danses, à cause de la chorégraphie qui se rapprochait davantage de certaines formes du ballet classique. Les pas sur les pointes, par exemple, nous éloignaient certainement de la fraîcheur de la force, de la vitalité que ces danses ont à l'état brut.

Mme Mac Kinnon avait d'ailleurs précisé le but poursuivi avec sa compagnie : « Nous ne faisons pas du ballet folklorique. Je trouve d'ailleurs que l'expression « *ballet*

* Directrice du Ballet Peruano de Lima.
** Directrice de l'Ensemble de Danses de Cuba.

from the freshness, the power and virility that these dances possess in the raw state.

Mme Mac Kinnon was emphatic in defining the aims of her company : " We do not present folklore ballets. Personally I feel that there is no place for such an expression. A company that offers folklore programmes should call itself a " Company of Folklore Dances ". You will notice that we call ourselves the *Peruano Ballet*, i.e. the Peruvian Ballet. We are not a company of folklore dancers. All my artists have studied classical dancing for many years. We all attend daily classes of classical dancing which last for 2 hours. We also incorporate modern movement (flexibility of the body) and we study the folklore dances of Peru. We invite such people as experts on Marinera and Manito to come and work with us. Either we have them come from the provinces or we go out ourselves to study these dances in detail on the spot. We go, as it were, to the fountainhead. Once we know the steps, I try to find—sometimes for years on end—a theatrical theme. "

★

From this we may deduce that the directors of folklore troupes should consider themselves neither as ethnologists nor as classical choreographers. It is obviously desirable that they should hold the original folkloric element in respect, that they should not deform the costumes, not replace authentic musical instruments by modern ones and that they should also respect original rhythms and traditional steps.

In the light of these observations, let us consider the outstanding events of last season at the Theatre of the Nations.

Among those troupes who attempted to present their folklore in the pure or near-pure state, the first name that comes to mind is that of the Ensemble National of Niger which—like the Ensemble National of the Ivory Coast the previous year—did not attempt to present a theatrical performance but the life of the people in complete integrity. The members of the company were taken from the various tribes that live in the Niger

folklorique » ne devrait pas exister. Une Compagnie présentant du folklore devrait s'intituler « *Compagnie de danses folkloriques* ». Je vous ferai remarquer à ce sujet que nous nous appelons « *Ballet Peruano* » (ballet péruvien). Nous ne sommes nullement une compagnie de danseurs folkloriques. Tous mes danseurs ont étudié la danse classique pendant de longues années. Tous les jours, nous faisons un cours de danse classique qui dure deux heures. On y incorpore aussi des mouvements modernes (flexibilité du corps et du torse) et l'on étudie les danses folkloriques du Pérou. Nous faisons venir des experts en Marinera, en Manito, etc. Nous les faisons venir de la province ou bien nous allons nous-mêmes en province afin d'étudier, sur place, les pas de ces danses, les pas exacts. Nous nous rendons aux sources. Une fois que nous connaissons bien les pas, je cherche — et, parfois, je cherche pendant des années — un thème théâtral. »

★

Ainsi, on peut déduire que les responsables des troupes folkloriques ne devraient se comporter ni en ethnologues, ni en chorégraphes classiques. Il serait souhaitable qu'ils continuent toujours à garder un extrême respect pour les éléments originaux du folklore, qu'ils ne déforment jamais les costumes, qu'ils ne substituent jamais des instruments modernes aux authentiques, qu'ils respectent aussi le rythme initial et les pas traditionnels.

A la lumière de ces observations, rappelons quels ont été les grands événements de la dernière saison du Théâtre des Nations.

Parmi les troupes qui ont voulu nous présenter leur folklore à l'état brut ou presque, il faut citer en premier l'Ensemble National du Niger qui, comme l'Ensemble National de la Côte d'Ivoire l'avait fait l'année précédente, n'a pas cherché à nous présenter un spectacle théâtral, mais la vie de son peuple dans toute son intégrité. La troupe était composée des représentants des différentes tribus qui vivent au Niger. Ces gens du peuple, qui n'étaient jamais monté sur une scène avant de venir à Paris, n'étaient nullement gênés, contrairement à ce qu'on aurait pu prévoir, par le public.

Republic. These simple folk, who had never appeared on a stage before coming to Paris, were not in the least disturbed by the public, as had been feared.

The performance given by the Ensemble National Malagache revealed a completely different set of traditions from those of Niger but the same attempt at authenticity was noticeable. Malagash folklore is a strange mixture of Asiatic, African and Australasian traditions. But the Malagash programmes also differed from the Niger ones in that

Le spectacle de l'Ensemble National Malgache nous a révélé un folklore bien différent de celui du Niger, mais présenté avec le même souci de l'authenticité. Le folklore malagache est un curieux mélange des traditions asiatiques, africaines et océaniennes. Mais déjà, ce spectacle se différenciait de celui du Niger par son aspect un peu théâtralisé. Les chants et les danses nous étaient présentés dans une mise en scène qui essayait de les rendre plus accessibles à un public étranger.

Lebanon. – A Dabke dance. Al-Anwar Folklore Troupe.
Liban. – Une danse Dabké. Troupe Folklorique Al-Anwar.

Cuba – the Diablitos dancing during the Rebambaramba. Dance Ensemble of the National Theatre of Cuba.

Cuba. – Les Diablitos dansant au cours de la Rebambaramba. Ensemble de Danses du Théâtre National de Cuba.

they were given a theatrical character. The songs and dances were presented to us in a produced form which attempted to render them more readily accessible to a foreign public.

The programme presented by the National Folklore Ballet of Mexico was the greatest success of the season as far as the transposition of folkloric material to the stage is concerned. The choreography reproduced faithfully all the original steps and figures of the dances, the instruments were all of them typically regional and the costumes were undoubtedly based on authentic models. Miss Amalia Hernandez, the Directrice of the National Folklore Ballet of Mexico, gave the following details in the course of a lecture : " There

Le spectacle du Ballet National Folklorique du Mexique fut la plus grande réussite de la saison, en ce qui concerne la transposition du folklore sur une scène. La chorégraphie reproduisait fidèlement les pas et les figures originales des danses, les instruments étaient tous typiquement locaux et les costumes se rapprochaient indiscutablement des authentiques. Melle Amalia Hernandez* en a précisé les sources dans une conférence : « Il existe des dessins, des peintures et des sculptures où sont reproduits les anciens costumes et robes des indigènes, et d'après ces travaux, on a pu reconstituer un vestiaire authentiquement pré-historique. »

* Directrice du Ballet National Folklorique du Mexique.

are drawings, paintings and sculpture still in existence which reproduce our ancient costumes and native robes and, from studying these, an authentic pre-Hispanic wardrobe has been built up. "

Briefly stated, then, this company's propramme possessed the same attributes as the large Philippine troupes which came to the Theatre of the Nations in earlier years to offer us an extremely enjoyable panorama of their land.

Bref, ce spectacle avait les mêmes qualités que celles des grandes troupes philippines qui étaient venues au Théâtre des Nations les années précédentes et qui nous avaient offert un agréable panorama des rythmes de leur pays.

Les autres spectacles présentés lors de cette saison se sont éloignés davantage encore du folklore à l'état brut. Ils ont voulu plus ou moins théâtraliser leur présentation. Ainsi, partant d'une base folklorique, ils ont voulu

Mexico. – The " Quetzales " Dance. National Folklore Ballet of Mexico.
Mexique. - Danse des « Quetzales ». Ballet National Folklorique du Mexique.

Madagascar. – Bara Dances. Malagash National Ensemble.
Madagascar. – Danses Bara. Ensemble National Malgache.

The other performances given this season were further removed from the domain of pure folklore. Attempts had been made to theatricalise their presentation Thus, taking traditional folklore as a base, programmes were given which, although sometimes very agreeable to watch, had lost a good deal of their authentic power. The Lebanese folklore troupe " El Anouar ", for example, was wrong to attempt to present dances—which, considered alone, were quite unadulterated—

nous présenter des spectacles qui, si agréables qu'ils pouvaient être n'en perdaient pas moins leur force authentique. Ainsi, la troupe folklorique « El-Anwar » du Liban, a-t-elle eu tort de vouloir présenter ses danses, par elles mêmes très pures, devant un décor en trompe-l'œil qui a certainement nui à la beauté du spectacle.

De même, l'Ensemble National de Danses de Cuba a-t-il cru devoir nous présenter plusieurs de ses danses devant des décors

Philippines – " Binasuan " Dance. Filipinescas Company, Manilla.
Philippines. – Danse « Binasuan ». Compagnie Filipinescas de Manille.

against a " trompe l'œil " decor which certainly detracted from the overall beauty of the programme.

The National Dance Ensemble from Cuba also seemed to feel obliged to show us several of their dances against built-up sets and in costumes of doubtful authenticity.

But here we are dealing with only one detail of the " theatricalisation " process. Several companies took things much further. Traditional musical themes were used as a base for symphonic compositions played by full orchestra. This was the case, as we have mentioned above, of the Peruano Troupe from Lima.

Another form of presentation for folklore should also be mentioned. It has been used by the Moroccan companies at the Theatre of the Nations and employs a frame composed of a dramatic performance to surround and

construits et avec des costumes d'une authenticité discutable.

Mais là, il ne s'agit que d'un détail de « théâtralisation ». Plusieurs troupes sont allées plus loin. Elles se sont servies de thèmes musicaux ancestraux pour écrire des pages symphoniques jouées par un grand orchestre. Ce fut le cas, nous l'avons dit, de la troupe Peruano de Lima.

Une autre forme de présentation du folklore doit aussi être mentionnée. C'est celle qui a été choisie par les différentes troupes marocaines qui sont venues au Théâtre des Nations : la présentation de groupes folkloriques à l'intérieur d'un spectacle dramatique. Ainsi, les intermèdes du « Malade Imaginaire » avaient été dansés, en 1959, par les Gnaouas, les Berkaouas et les Jilalas de l'Atlas tandis que cette année, dans « Les Babouches Ensorcelées », nous

present folkloric material. The interludes of Molière's " The Imaginary Invalid ", for example, were danced in 1959 by groups of Gnaouas, Berkaouas and Jilalas from the Atlas Mountains and this year we met, in " The Bewitched Sandals ", the dancers and acrobats of Zagora and the Sahara, the High Atlas, Marakesh, the Middle East and the Riff.

Folklore represents the traditional theatre of a country in which the soul of its people is revealed. We still remember those performances of the Peking Opera and the Noh theatre which were in the nature of revelations to us.

Traditional theatres always approach what is called " total " theatre in that they invariably blend dance, song and dialogue

avons fait connaissance avec les danseurs et acrobates de Zagora et des confins sahariens, du Haut Atlas, de Marrakech, du Moyen-Orient et du Rif.

*

Le folklore représente le théâtre traditionnel d'un pays qui révèle mieux que tout, l'âme de son peuple. On se souvient bien de ces grandes révélations que furent les spectacles de l'Opéra de Pékin et du Théâtre de Nô japonais.

Les théâtres traditionnels se rapprochent toujours de ce qu'on appelle « Le Théâtre total », par le fait même qu'ils englobent dans une merveilleuse harmonie aussi bien la danse, le chant et le dialogue, que le mime, la poésie et la musique.

D'ailleurs, les mouvements de ballets

Peru. – the " Pishta " Dance. Peruano Ballet, Lima.

Pérou. – La danse « Pishta ». Ballet Peruano de Lima.

into a natural harmony together with mime, poetry and music.

Modern trends in ballet are coming to attach more and more importance to these traditional dances. The style that Maurice Béjart has given to Ravel's " Bolero ", for instance, seems closer to the Medi and the Voodoo ceremonies than to " Gisèle ".

The folklore programmes are of particular value for the Theatre of the Nations since they contribute largely towards the attainment of its objective which is to help us to get to know the world, its peoples and the soul of its peoples.

modernes attachent une grande importance à ces danses traditionnelles. Le style qu'a imposé Maurice Béjart à « Boléro » rappelle beaucoup plus les évolutions des Medi ou les rythmes de la cérémonie Vaudou, que ceux de « Giselle » ou de « Pas de deux ».

★

Les spectacles folkloriques sont particulièrement précieux pour le Théâtre des Nations puisqu'ils contribuent largement à réaliser son but, qui est de nous aider à faire la connaissance du monde, des peuples et de l'âme de ces peuples.

Morocco. – The Acrobats of Zaora in " The Bewitched Sandals ". National Troupe of Morocco.

Maroc. – Les acrobates de Zagora dans « Les Babouches Ensorcelées ». Troupe Nationale du Maroc.

OPÉRAS DE CHAMBRE

CHAMBER OPERAS

IN 1957, the Naples Court Opera and the Venetian Opera presented two short works, *La Serva Padrona* by Pergelesi and *Il Filosopho di Campagna* by Galuppi. Since that date, nearly every year has seen further chamber operas performed at the Theatre of the Nations. This year we saw *Hin und Zurück* (Hindemith), which was also given in 1958 by the Buenos Aires Opera, *La Mort de Socrate* (Satie), *The Diary of a Madman* (Humphrey Searle), *Abstract Opera No. 1* (Blacher), *The Betrothal at St. Domingue* (Zillig) and *Krapp's Last Tape* (Mihalovici).

EN 1957, l'Opéra de Cour de Naples et l'Opéra Vénitien avaient interpreté deux petits opéras : *La Servante Maîtresse* de Pergolèse et *Le Philosophe de Campagne* de Galuppi. Depuis, chaque année ou presque, nous assistons à des représentations d'opéras de chambre. Ainsi, cette année, nous avons pu revoir *Hin und Zurück* de Paul Hindemith qui avait déjà été présenté en 1958 par l'Opéra de Buenos-Aires et découvrir *La Mort de Socrate* d'Erik Satie, *Le Journal d'un Fou* de Humphrey Searle d'après Nicolas Gogol, *L'Opéra Abstrait N° 1* de Boris Blacher, *Les Fiançailles de Saint-Domingue* de Zillig et *Krapp ou la dernière bande* de Mihalovici.

Abstract Opera Nr 1 – Opéra Abstrait No 1 de Boris Blacher. M : Wolf Wôlker et Winfried Bauernfeind. Dm : Robert Wolf. Opéra Studio de l'Opéra de Berlin.

pp's Last Tape – Krapp ou Dernière Bande de Samuel kett. Mu : Marcel Mihalo- . M : Joachim Klaiber. Franz Hosenfeldt. Costu- : Jeanette Andreae. Dm : Bernhard Conz. William bley. Opéra de Bielefeld.

FOUNDATION OF THE UNIVER

DURING June 1961, a hundred young people from thirty different nations took part in the first study session of the Theatre of the Nations University.

In the course of a single month, the students of the " University " were able to take part in fifty lecture-debates given by leading authorities from France and abroad and to attend twenty two lectures on various theatres throughout the world.

In addition to their studies, they had the opportunity of seeing thirty three dramatic, lyric and choreographic programmes and of taking part in a number of technical tours of specialised workshops and of various Parisian theatres.

We asked the young Barziliam stage-designer Beatrice Tanaka, who obtained the " Very Good " Certificate with a special commendation from the Jury at the final examination, to tell us what she thought of the training that she had undergone during her stay in Paris.

AU cours du mois de juin 1961, cent jeunes gens et jeunes filles, venus de trente nations différentes, ont participé aux premiers cours de « L'Université du Théâtre des Nations ».

En un mois, les élèves de « l'Université » purent participer à 50 conférences-débats présentées par les plus grands spécialistes français et étrangers et assister à 22 exposés sur les différents théâtres du monde.

Par ailleurs, ils purent voir 33 spectacles, dramatiques, lyriques et chorégraphiques et effectuèrent de nombreuses visites techniques dans les ateliers spécialisés et dans les théâtres parisiens.

Nous avons demandé à la jeune décoratrice brésilienne Béatrice Tanaka, qui fut reçue à l'examen final avec la mention « Très Bien, avec félicitations du Jury », de nous communiquer ses réflexions quant à la formation qu'elle a reçue lors de son séjour à Paris.

CE QUE M'A APPRIS L'UNIVERSITÉ DU THÉATRE DES NATIONS

WHAT I LEARNT AT THIS UNIVERSITY

IN the same way that my first journey by air revealed to me the arteries and lifelines of Rio—that strange town that I thought I knew so well—the University of the Theatre of the Nations has given me a new vision of the looking-glass wonderland that is the Theatre.

DE même que mon premier voyage en avion me révéla les lignes de vie de Rio, ville étrange que je croyais connaître, l'Université du Théâtre des Nations m'a donné une nouvelle vision de ce pays de derrière le miroir qu'est le Théâtre.

A travers des techniques et des formes

THÉATRE DES NATIONS

HE THEATRE OF THE NATIONS

Through the different techniques and the various forms of expressions, I was led to the discovery of the extraordinary unity of the Theatre throughout the world. I was able to see that the multiple problems of the Theatre in our time are nothing but the different aspects of one great problem : how can the Public be reconquered? Finally I learnt what the Theatre could be and what it should be, in the world of today.

In others words :

1° — In common with most of my fellow-students, I only knew the Theatre of European origin. I had, of course, attended, in my own country, performances of « Candombles "—religious ceremonies practised by the negroes of Brazil, similar to the Macumba or the Voodoo rituals. I had seen the Noh theatre and the Peking Opera when they came to our land on tour. I had attempted to speak about these experiences with the Priestesses of the Candombles, the « Maes de sante ", but it was a difficult task. Firstly, I understood little of their rites and, secondly, they knew nothing of the western Theatre apart from its external aspect. We came to feel that there were communicating doors but we could not manage to open them.

The lectures that we attended given by Mr. Sieffert (on the Noh theatre), by Mr. Ichac (on the African theatre), by Mr. Popelin (on theatre and toromachy) and by Mlle Beauvoir (on the Voodoo of Haiti) offered us keys that we had sought for a long time.

2° — To speak of " Total " Theatre or a " People's " Theatre now seems to me to

d'expression diverses, j'ai découvert l'extraordinaire unité du Théâtre dans le monde; j'ai pu vérifier que les multiples problèmes du Théâtre de nos jours n'étaient que les divers aspects d'un même et seul problème, à savoir la reconquête du public. Enfin, j'ai pris conscience de ce que pouvait et devrait être le Théâtre dans le monde d'aujourd'hui.

Je m'explique :

★

1° — Comme tous mes camarades, je ne connaissais, en vérité, que le Théâtre d'origine européenne. Bien sûr, j'avais assisté, dans mon pays, à des « Candomblés »*, vu le « Nô » et l'Opéra de Pékin lors de tournées. J'avais essayé de parler de tout cela avec des « maes de sante »**, mais le contact était difficile : d'une part, je pénétrais mal leurs rites et, d'autre part, elles ne connaissaient du Théâtre occidental que son aspect extérieur. Nous sentions bien qu'il existait des portes de communication, mais nous ne parvenions pas à les ouvrir. Les conférences qui nous ont été faites par MM. Sieffert (le Nô japonais), Ichac (le Théâtre africain) Popelin (Théâtre et Tauromachie) et Mlle Beauvoir (le Vaudou haïtien), nous ont apporté des clés que nous cherchions depuis longtemps.

★

2°. — Parler de « Théâtre Total » ou de « Théâtre Populaire » me paraît désormais

* Cérémonies religieuses pratiquées pas les noirs du Brésil, semblables à la « Macumba », ou au « vaudou » haïtien.

** Prêtresses du Candomblé.

Lors de la séance inaugurale de l'Université, A.M. Julien, directeur général du Théâtre des Nations fait une conférence intitulée : « Le plus beau des métiers. »

be a pleonasm. For the living Theatre has always been a spectacle which is spoken, sung, mimed and danced before the largest possible public. It is therefore not necessary for the Theatre to conquer a new public so much as for it to reconquer its original public by offering a Theatre which corresponds to its desires and aspirations. This is what the Saynette, the melodrama, the musical, Punch and the Turkish (later Greek) Shadow Theatres—all of which disappeared after the 1914-1918 war—did in the past.

The lectures devoted to the solution of the problem of the public viewed from its many aspects (dramaturgy, repertory, mobile theatres, stage-auditorium contact) were, all of them, fascinating.

3° — From every lecture, discussion or performance that we attended emerged, sometimes in a negative way, what I shall call, for want of a more appropraite term, a lesson in professional ethics.

Above all else, the University of the Theatre of the Nations taught us this :

— That the Theatre is, first and foremost, a Faith.
  Theatre can exist without plays, without actors, without skill and without money. The only really essential element is Faith.
— That the most valuable ideas are those that, at first sight, seem most unwise

un pléonasme. En effet, le Théâtre vivant a toujours été un spectacle parlé, chanté, mimé et dansé, s'adressant au plus large public. Il ne s'agit donc pas, pour le Théâtre, de conquérir un Public nouveau, mais de reconquérir un Public ancien à qui on offrirait un Théâtre répondant à ses aspirations, ce que furent, en leur temps, la Saynette le mélodrame, le musical, Pulcinella et le Karagheuz*, genres qui disparurent à la suite de la guerre 1914-1918.

Les causeries liées à la solution du problème du Public dans ses divers aspects (dramaturgie, répertoire, théâtre ambulant, rapports salle-scène) ont été passionnantes.

★

3° — De toutes les conférences, causeries et spectacles auxquels nous avons assisté, s'est dégagée parfois de façon négative, ce que j'appellerai, faute d'un mot plus approprié, une leçon d'éthique professionnelle.

En particulier, l'Université du Théâtre des Nations nous a appris ceci :

— Le Théâtre est d'abord une Foi.
  On peut faire du Théâtre sans pièces, sans acteurs, sans métier et sans argent. La seule chose dont on ne saurait se passer est la Foi.

* Théâtre d'Ombres Turc, puis Grec.

(e.g. the Theatre of the Nations itself!). We must always have audacity... and perseverance.

— That the only true censorship is auto-censorship. Any other form can always be beaten by skilful and courageous men.

— That a play must only be written or produced if one feels an absolute compulsion to do (so not because it corresponds to what ond believes is the public's taste, nor to exhibit the talents of a star actor, a director or a designer). Neither should one lauch theatrical enterprises to prove a thesis, whatever its value or interest. All the creative workers that spoke to us, from Béjart to Ionesco, agreed on one point : leaving a " message" had never been their aim in any of their work. (The fact that, after their production and sometimes despite appearances, some have seen messages in their work is, of course, another matter altogether.) This last point seemed to me to be especially important since many of my fellow-students were convinced of the necessity for a politically-engaged Theatre.

— That the Theatre is a corporate activity. We should serve a work of art, not bend it to our purposes.

— That concessions are always a mistake. They are nothing but cowardice and a distrust of the public... who are never so stupid as we are told.

— That good Theatre can exist in the absence of a play but that it cannot exist where the play is a bad one.

— That, as far as the financial organisation of the Theatre throughout the world is concerned (I knew nothing of this before I attended the Theatre of the Nations University), I have come to the paradoxal conclusion that too much importance is attached to the problem of subsidies. Massive subsidies do not necessarilly lead to great Theatre. The quality of a production is often inversely proportional to the amount of money spent on it. In practise, a good production nearly always finds the public that it merits, despite opposition of all

— Les idées les plus sages sont celles qui, à première vue, paraissent les plus folles. (Exemple : le Théâtre des Nations!) Il faut toujours oser... et persévérer.

— La seule vraie censure est l'auto-censure. L'autre peut toujours être tournée par des gens à la fois habiles et courageux.

— On ne doit écrire ou monter une pièce que si l'on en éprouve la nécessité absolue (et non pas parce qu'elle correspond à ce que l'on croit être le goût du Public, ou pour mettre en valeur le talent d'une vedette, d'un metteur en scène ou d'un décorateur). On ne doit pas davantage agir sur le plan théâtral pour prouver une thèse, qu'elle que soit la valeur ou l'intérêt de cette thèse. Tous les créateurs que nous avons entendus — de Béjart à Ionesco — ont été formels sur ce point : laisser un « message » n'a jamais été le point de départ de leur travail (qu'on ait pu, après coup, et presque malgré eux, y découvrir un message, ceci est une autre histoire). Ce dernier point me paraît d'autant plus important que beaucoup de mes camarades étaient convaincus de la nécessité d'un théâtre politiquement engagé.

— Le Théâtre est un art d'équipe. Nous sommes là pour servir une œuvre et non pas pour nous en servir.

— Les concessions ne paient jamais; elles ne sont que manque de courage et mépris du Public... qui n'est jamais aussi bête qu'on veut nous le faire croire.

— On peut faire du bon théâtre sans pièce; mais on ne peut pas en faire avec une mauvaise pièce.

— En ce qui concerne l'organisation financière du Théâtre dans le monde (dont j'étais totalement ignorante avant « l'Université ») j'en suis venue à cette conclusion paradoxale qu'on attache trop d'importance au problème des subventions. Une grande subvention n'est pas du tout synonyme d'un Grand Théâtre. La qualité d'un spectacle est souvent en proportion inverse de la quantité d'argent dépensée. En fait, un très bon spectacle rencontre presque toujours le Public qu'il mérite, et cela malgré toutes

Eugène Ionesco parle de son théâtre aux élèves de l'Université.
Eugene Ionesco speaking about his theatre to students of the University.

kinds (consider the cases of the Living Theater of New York and the film " L'Année dernière à Marienbad "*).

— That the avant-garde is a convention among many others. One's originality depends on one's inner truth. One must seek oneself—the opposite of imitating others. I do not know whether, in the course of my career, I shall be able to take advantage of all that I have learnt or not. But at least I shall have learnt to recognise when I have made a mistake.

4° — I have learnt what Theatre with a capital letter means (under the same title, but without the initial capital, anything can be presented as theatre—dance, song and popular ceremonies can be cut out completely). It means the magic mirror of the fairytale which reflects the true image of those who look into its depths with poetry but without make-up. It means our collective conscience—our dreams incarnate.

* Alain Resnais's film was shown, before its general release, to the students of the University.

les oppositions (voir le cas du « Living Theatre » et de « l'Année Dernière à Marienbad »*).

— L'Avant-Garde est un poncif comme un autre; on n'est « original » que si on est vrai. Il faut vouloir être soi-même, ce qui est le contraire de s'imiter. Je ne sais si, dans ma carrière, je pourrai m'inspirer de tout ce qui précède, au moins aurais-je appris à reconnaître quand je ferai fausse route.

★

4° — J'ai donc appris ce qu'est le Théâtre avec un « T » majuscule, (car sous un « t » minuscule ont peut tout faire passer, ou encore, sous prétexte de théâtre, exclure la danse, le chant et les cérémonies populaires).

C'est le Miroir magique du conte qui reflèchit la vraie image de ceux qui s'y regardent; avec poésie, mais sans fard; c'est notre conscience collective et nos rêves incarnés.

* Le film d'Alain Resnais fut présenté en avant-première aux élèves de l'Université.

BÉATRICE TANAKA

PRIZEWINNERS - 1961 - PALMARÈS

EVERY year, the Cercle International de la Jeune Critique pour la Recherche Artistique et les Échanges Culturels, whose members are young journalists, artists and intellectuals from twenty eight different nations, awards a Challenge Trophy, the " Challenge du Theatre des Nations ", which is competed for annually and given for the best programme of the season whatever its type, together with a number of diplomas.

Since 1960, the Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale has also awarded three medals, one " dramatic ", one " lyric " and a third " choreographic ", to those programmes that its members commend.

Lastly, this year the University of the Theatre of the Nations, wishing to award some recognition to the company that, in its opinion, had presented the most interesting programme during the month of June.

The prizewinners of 1961 were as follows :

CHALLENGE TROPHY OF THE THEATRE OF THE NATIONS : The Berlin Opera for the *Moses und Aron* of Schœnberg (Production : Gustave-Rudolf Sellner; Musical Director : Hermann Scherchen; Decor and costumes : Michel Raffaelli; Choreography : Dore Hoyer; Cast : Joseph Greindl, Helmut Melchert, etc.).

MEDALS ATTRIBUTED BY THE SYNDICAT PROFESSIONNEL DE LA CRITIQUE DRAMATIQUE ET MUSICALE

Dramatic : The Living Theatre
Lyric : Berlin Opera
Choreography : Maurice Béjart

RESEARCH PRIZE : The Living Theatre of New York for the three plays : *The Connection*, *Many Loves* and *In the Jungle of*

ON sait que chaque année, le Cercle International de la Jeune Critique pour la Recherche Artistique et les Échanges Culturels, qui réunit de jeunes journalistes, artistes et intellectuels appartenant à 28 nations différentes, attribue le « Challenge du Théâtre des Nations », challenge qui est remis en compétition chaque année et qui est attribué au meilleur spectacle de la saison, quel que soit son genre, ainsi qu'un certain nombre de diplômes.

Depuis 1960, le Syndicat Professionnel de la Critique dramatique et musicale décerne également trois médailles, une « dramatique », une « lyrique » et une « chorégraphique », aux spectacles retenus par ses membres.

Cette année enfin, l'Université du Théâtre des Nations a voulu également désigner la troupe qui lui a paru la plus importante parmi celles qui ont présenté leurs spectacles au cours du mois de juin. Le palmarès 1961 s'établit donc comme suit :

CHALLENGE 1961 DU THEÂTRE DES NATIONS : Opéra de Berlin pour le spectacle *Moïse et Aaron* (mise en scène : Gustave-Rudolf Sellner; Direction Musicale : Hermann Scherchen; Décor et costumes : Michel Raffaelli; Chorégraphe : Dore Hoyer; Interprétation : Joseph Greindl, Helmut Melchert, etc.).

MÉDAILLES DU SYNDICAT PROFESSIONNEL DE LA CRITIQUE DRAMATIQUES ET MUSICALES : Dramatique : The Living Theatre - Lyrique : Opéra de Berlin; Chorégraphique : Maurice Béjart.

GRAND PRIX DE LA RECHERCHE : Living Theatre de New York, pour les trois spectacles : *The Connection*, *Many*

Cities produced by Judith Malina and Julian Beck.

BEST PRODUCER'S DIPLOMA : Mr. Giorgio De Lullo for *The Good-humoured Ladies* and *Anima Nera* (The De Lullo Company with Falk, Guarnieri, Valli, Albani).

BEST MUSICAL DIRECTOR'S DIPLOMA : Mr. André Vandernoot for *Die Zauberflöte* and the Twentieth Century Ballet programme (Théâtre Royal de la Monnaie, Brussels).

BEST DESIGNER'S DIPLOMA : Mr. Vjenceslav Richter for his decor of *Betrothal in a Nunnery* (Zagreb Opera) and Hubert Aratym for *Le Balcon* (Volkstheater, Vienna).

BEST CHOREOGRAPHER'S DIPLOMA : Mr. Maurice Béjart for his choreography of the Twentieth Century Ballet programme.

BEST ACTOR'S DIPLOMA : Mr. Albert Finney for *Luther*. English Stage Company.

BEST ACTRESS'S DIPLOMA : Mme Rossela Falk for her performance in *The Good-Humoured Ladies* and *Anima Nera*.

BEST SINGER (MALE) DIPLOMA : Mr. Miroslav Cangalovic (a 1959 prize-winner) for his performance in *Boris Godounov* (Zagreb Opera). Commendation Mr. William Dooley for his performance in *Krapp's Last Tape* (Bielefeld Opera).

BEST SINGER (FEMALE) DIPLOMA : Mme Pilar Lorengar for her performance

Loves, Dans la Jungle des Villes, mis en scène par Judith Malina et Julian Beck.

DIPLÔME RÉSERVÉ AU MEILLEUR METTEUR EN SCÈNE : M. Giorgio De Lullo pour ses mises en scènes de *Les Femmes de Bonne Humeur* et de *Anima Nera* (Compagnie de Lullo, Falk, Guarnieri, Valli, Albani de Rome).

DIPLÔME RÉSERVÉ A LA MEILLEURE DIRECTION MUSICALE : M. André Vandernoot pour sa direction musicale de *La Flûte Enchantée* et du *Ballet du XX*e *Siècle* (Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles).

DIPLÔME RÉSERVÉ AU MEILLEUR DÉCORATEUR : M. Vjenceslav Richter pour son décor du *Mariage au Couvent* (Opéra de Zagreb) et Hubert Aratym pour *Le Balcon* (Volkstheater de Vienne).

DIPLÔME RÉSERVÉ AU MEILLEUR CHORÉGRAPHE : M. Maurice Béjart pour ses chorégraphies du *Ballet du XX*e *Siècle* (Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles).

DIPLÔME RÉSERVÉ AU MEILLEUR ACTEUR : M. Albert Finney pour *Luther* (English Stage Company).

DIPLÔME RÉSERVÉ A LA MEILLEURE ACTRICE : Mme Rossella Falk pour son interprétation de *Les Femmes de Bonne Humeur* et d'*Anima Nera* (Compagnie De Lullo, Falk, Guarnieri, Valli, Albani de Rome).

DIPLÔME RÉSERVÉ AU MEILLEUR CHANTEUR : M. Miroslav Cangalovic (déjà diplômé en 1959) pour son interprétation de *Boris Godounov* (Opéra de Zagreb). Mention spéciale : M. William Dooley pour son interprétation de *Krapp ou la Dernière Bande* (Opéra de Bielefeld).

DIPLÔME RÉSERVÉ A LA MEILLEURE CHANTEUSE : Mme Pilar Lorengar pour son interprétation de *La Flûte*

After the announcement of the 1961 prizewinners this « family photo » of the international theatre was taken. From left to right are (seated) Mr. Tiecoura Cultural Counsellor of Niger who came to Paris to accept the Bororos' Diploma ; Amalia Hernandez, Director of the Mexican Folklore Ballet (Best Folklore Programme) ; Professor Carl Ebert, Director of the Berlin Opera (Challenge Trophy of the Theatre of the Nations for *Moses und Aron*) ; Hermann Scherchen, conductor of *Moses und Aron* ; Judith Malina, Directrice of the Living Theatre, New York (Research Prize) and (standing) Marcello Mastroiani, (representing Giorgio De Lullo, best producer and Rossella Falk, best actress) ; Albert Finney (best actor) ; William Dooley (best singer) ; Maurice Béjart (best choreographer) ; Andre Vandernoot (best musical direction) and Hubert Aratym (best designer).

*

A l'issue de la proclamation du palmarès 1961 a été prise cette « photo de famille » du théâtre mondial. On y reconnaît, de gauche à droite : Assis : M. Tiécoura. Conseiller Culturel du Niger venu recevoir le diplôme réservé aux Bororos ; Amalia Hernandez, Directrice du Ballet Folklorique du Mexique (meilleur spectacle folklorique) ; le Professeur Carl Ebert, Directeur de l'Opéra de Berlin (« Challenge » du Théâtre des Nations pour *Moïse et Aaron*) ; Hermann Scherchen, Chef d'orchestre de *Moïse et Aaron* ; Judith Malina, Directrice du Living Theatre de New York (Grand Prix du Théâtre de Recherche). Debout : Marcello Mastroiani (représentant Giorgio De Lullo, meilleur metteur en scène et Rossella Falk, meilleure actrice) ; Albert Finney (meilleur acteur) ; William Dooley (meilleur chanteur) ; Maurice Béjart (meilleur chorégraphe) ; André Vandernoot (meilleure direction musicale) et Hubert Aratym (meilleur décor).

in *Die Zauberflöte* as Pamina (Théâtre Royal de la Monnaie, Brussels).

BEST DANCER (MALE) DIPLOMA : Mr. Gert Reinholm for his performance in *Romeo and Juliet* and *Hamlet* (Berlin Opera Ballet).

BEST DANCER (FEMALE) DIPLOMA : Mme Janine Charrat for her interpretation of *The Seven Deadly Sins* (Twentieth Century Ballet) (Théâtre Royal de la Monnaie, Brussels).

BEST FOLKLORE PROGRAMME DIPLOMA : National Folklore Ballet of Mexico for the programme of popular Mexican songs and dances. Commendation : The Bororos, for their dances in the programme presented by the Niger National Ensemble.

UNIVERSITY OF THE THEATRE OF THE NATIONS PRIZE : The Living Theatre of New York.

Enchantée (Pamina) (Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles).

DIPLÔME RÉSERVÉ AU MEILLEUR DANSEUR : M. Gert Reinholm pour ses interprétations de *Roméo et Juliette* et *Hamlet* (Ballet de l'Opéra de Berlin).

DIPLÔME RÉSERVÉ A LA MEILLEURE DANSEUSE : Mme Janine Charrat pour son interprétation des *Sept Péchés Capitaux* (Ballet du XX^{e} Siècle) (Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles).

DIPLÔME RÉSERVÉ AU MEILLEUR ENSEMBLE FOLKLORIQUE : Ballet National Folklorique du Mexique pour son spectacle de chants et danses populaires mexicains. Mention spéciale : Les Danseurs Bororos pour leurs danses au sein de l'Ensemble National du Niger.

PRIX DE L'UNIVERSITÉ DU THÉATRE DES NATIONS : The Living Theatre de New York.

Théâtre des Nations

Directeur Général : A.M. JULIEN
Directeur : Claude PLANSON

•

Adjoint à la Direction :
Jean MAUROY
Administratrice : Hélène OMNES
Secrétaire générale : Georgette FOUCAULT
Attachés au Théâtre des Nations :
Michel MARCLAND, Georges DANIEL
Secrétariat : Léone MOUCHOUX

•

Section Radio-Télévision : Paul-Louis MIGNON
Assistante : Odette ASLAN
Service Photo : PIC

•

Secrétariat du Club du Théâtre des Nations :
Lucienne ROUX

This special issue of World Theatre is devoted to the 1961 season of the Theatre of the Nations.

Layout by Jean Mauroy – Photographs by Pic

Ce numéro spécial de Théâtre dans le Monde a été consacré à la saison 1961 du Théâtre des Nations.

Photos Pic - Maquette Jean Mauroy

THÉATRE DES NATIONS

15, avenue Victoria, Paris 4e — Tél. Turbigo 09-35 et 16-93

1961 Season
NUMBER OF

Nations participating	19
Companies participating	29
Languages used	8
Performances	112

*

These 112 Performances were made up as follows :

67 dramatic performances
13 operatic performances
32 choreographic performances

*

1962 SEASON

Full details concerning the forthcoming season of the Theatre of the Nations will be sent on request to the Editors, 15, avenue Victoria, Paris 4e

Saison 1961
BILAN

Nations participantes	19
Troupes participantes	29
Langues utilisées	8
Représentations	112

*

Ces 112 représentations se répartissent comme suit :

67 représentations dramatiques
13 représentations lyriques
32 représentations chorégraphiques

*

SAISON 1962

On trouvera tous renseignements concernant la prochaine saison du Théâtre des Nations dans le journal Theatre dont un exemplaire spécimen sera adressé sur simple demande à la rédaction : 15, avenue Victoria, Paris 4e

Statement required by the act of August 24, 1912, as amended by the acts of March 3, 1933, July 2, 1946 and June 11, 1960 (74 stat 208) showing the ownership, management and circulation of *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York (N.Y.), for October 1, 1960.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier s. a., 141-143, avenue de Scheut, Brussels, Belgium (Publisher) ; R. Hainaux, 84, avenue de l'Armée, Brussels, Belgium, (Editor) ; Th. Meddens, 46, avenue de l'Espinette Centrale, Rhode St-Genèse, Belgium (Managing Editor) ; Th. Meddens, 46, avenue de l'Espinette Centrale, Rhode St-Genèse, Belgium (Business Manager).

2. The owner of the Review *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde) is : S.A. Les Éditions et Ateliers d'art Graphique Elsevier, 141-143, avenue de Scheut, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. Mac Gregor, d b a Theatre Arts Books 333 Sixth Avenue, New York 14, New York, U.S.A. ; Robert M. Mac Gregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages or other securities are : none.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting ; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

5. The average number of copies of each issue of the publication sold or distributed, through the mails or otherwise, to paid subscribres during the 12 months preceding the date shown above was. (This information is required by the act of June 11, 1960 to be included in all statement regardless of frequency of issue), 705 in U.S.A. only.

Sworn to and subscribed before me this 4th day of October 1962.

Robert M. Mac Gregor
Signature of Business Manager.

Eugene Drier, Notary Public. State of New York N° 30 6102200, Qualified in Nassau. Country. Commission expires March 30. 1962.

Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier s. a.,
141-143, avenue de Scheut, Brussels, Belgium

Éditeur responsable : Le Directeur-Général : Th. Meddens, 46, avenue de l'Espinette Centrale, Rhode St-Genèse
Imprimerie S.A. Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier, Bruxelles, décembre, 1961.

ADMINISTRATION

S.A. LES ÉDITIONS
ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER
141-143, avenue de Scheut
BRUXELLES 7
C.C.P. 123 – Banque : Kredietbank
Tél. : 22.79.25

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER - PARIS
51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III
C.C.P. 8756-18 – Tél : ARChives 47-94

SUBSCRIPTIONS

If you are unable to obtain "World Theatre" from your usual bookseller, you may become a subscriber through the following agents. The yearly subscription rate for four copies is quoted.

ABONNEMENTS

Si vous ne trouvez pas « Le Théâtre dans le Monde » chez votre libraire habituel, vous pouvez vous abonner aux agences suivantes. Le prix indiqué est celui de l'abonnement annuel, c'est-à-dire à quatre numéros.

ALLEMAGNE – W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1. — D.M. 15.—

AUSTRALIA – Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I. Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney. — A.£ 1/10/-

BELGIQUE – S.A. Éditions Meddens, 141-143, avenue de Scheut, Bruxelles 7. La Rose des Vents, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18. — F.B. 150.—

CANADA – Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal. — $ 3.50

DANEMARK – Einar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K. — $ 3.50

ESPAGNE – Ediciones Ibero-Americanas S.A., Pizarro, 9, Madrid. — Pst. 225

FINLAND – Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki. — $ 3.50

FRANCE – Elsevier - Paris, 51, rue des Archives, Paris III. — N.F.F. - 15

INDIA – Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta. — Sh. 25 -

ISRAEL – Blumstein's Bookstores Ltd, 35, Allenby Road, Tel Aviv. — I.P. 9.500 -

ITALIE – Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milano. — $ 3.50

JAPAN – Japanese Centre of the I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-ku, Tokyo. — $ 3.50

LIBAN – Librairie Universelle, avenue des Français, Beyrouth. — N.F.F. 15 -

NETHERLANDS – Nederlands Centrum van het Internationaal Theater Instituut, Nieuwe Uitleg 15, Den Haag. — Fl. 12 -

NORWAY – A/S Narvesens Litteratur Tjeneste, Box 115, Oslo. — N.Kr. 26 -

SWEDEN – A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm. – C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16. — S.Kr. 18.50

SUISSE – Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich. — F.Ss. 15.60

TUNISIE – V. Boukhors, 5, rue Nocard, Tunis. — N.F.F. 15 -

UNITED KINGDOM – Max Reinhardt Ltd., 10, Earlham Street, London W.C. 2. — Sh. 25/-

U. S. A. – Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N.Y. — $ 3.75

I.T.I. NATIONAL CENTRES
LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.I.T.

ALLEMAGNE DE L'EST – M. Wolfgang Langhoff, Schumannstrasse 13 a, Berlin N. 4.

ALLEMAGNE DE L'OUEST – Prof. Dr. Carl Ebert, Kurfürstendamm 72, Berlin-Halensee.

ARGENTINA – D. Edmundo Guibourg, a.b.s. Argentores, rua Melo 1818, Buenos Aires.

AUSTRALIA – M.H.J. Russel, Australian National Centre for the I.T.I., c/o 4th Floor, 50 Miller St., North Sydney.

BELGIQUE – M. Herman Teirlinck, 264, avenue de la Couronne Bruxelles.

BRASIL – Société des Auteurs, av. Almirante Barroso, 97, 3°, Rio de Janeiro.

BULGARIA – M. Peter Dimitrov, Centre Bulgare de l'I.I.T., 4, place de Lénine, Sofia.

CANADA – M. Guy Beaulne, 1237 Sanguinet Str., Montreal.

ČESKOSLOVENSKO – M. Vitezslav Vejrazka, Valdstejnske nam. 3, Prague 1.

CHILE – M. Miguel Frank, Huerfanos 1117, of. 432, Santiago de Chile.

COLOMBIA – M. Santiago Garcia, Cercle Colombien des Acteurs « Cica », Cra 10a, 22-79, of. 401, Bogota.

CUBA – Mme Nora Badias, av. Kohly 151, Esquina 32, Nuevo Vedado, La Havane.

DANMARK – M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

ESPANA – Don Jesus Suevos Fernandez, Av. del Generalisimo 39, Planta 9a, Madrid.

FRANCE – M. B.-L. Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IX°.

HELLAS – M. Alexis Minotis, 5 rue Karytsi, Athènes.

HELVETIA – M. Kopp, Stadttheater, Zürich.

ICELAND – M. Gudlaugur Rosinkranz, National Theatre of Iceland, Reykjavik.

INDIA – Dr. Nihar Ranjan Ray, c/o Bharatiya Natya Sangh, 34 New Central Market, New Delhi.

ISRAEL – M. Aharon Messkin, National Council of Culture and Art, 6 Kaplan Street, Tel Aviv.

ITALIA – M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11, via Molise, Roma.

JUGOSLAVIJA – M. Milan Bogdanovic, 7 Francuska ul., Belgrade.

KOREA – M. Chi-jin Yoo, 7-28 Kalwoldong, Yongsanku, Seoul.

MAGYARORSZAG – M. Ferenc Hont, Institute for Theatre Science, Krisztina Krt, 57, Budapest 1.

MEXICO – M. R. Landa, Altamirano 126, Mexico 4, D. F.

NEDERLAND – Jhr. P.J.W. de Brauw, Nieuwe Uitleg, 15, La Haye.

NIPPON – M. Seichiro Takahasi, Kai Building, 3.5, Chome, Ginza nishi, Chuo-ku, Tokyo.

NORGE – M. Axel-Otto Normann, Oslo Nye Teater, Oslo.

ÖSTERREICH – Prof. E. Haussermann, Josefstädterstrasse, 26, Vienne VIII.

PERU – M. Mario Rivera, Colmena 757 (subsuelo), Lima.

POLSKA – M. Bohdan Korzeniewski, Semj. skr. 149, Warszawa.

PORTUGAL – M. Rogerio Paulo, Rua do Prior 19, 3e Depto, Lisbonne 3.

ROMANIA - Mme Lucia Sturdza Bulandra, 16 rue Filimon Sirbu, Bucarest.

SOUTH AFRICA – Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 261 Rissik Street, Sunnyside, Pretoria.

S. S. S. R. - M.M. Tsarev, a.b.s. Association soviétique du Théâtre, Gorki 16-2, Moscou.

SUOMI – M. Arvi Kivimaa, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

SVERIGE – M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan 7, Stockholm.

TAI-WAN – M. William C. Lee, 155 Sih Ning South Road, Tai-peh.

TURKIYE – M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosu, Kavaklidere Goreme Sokak 7/IX, Ankara.

UNITED KINGDOM – Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St Martin's Lane, London W.C. 2.

URUGUAY – M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Calle Pablo de Maria 1382, Montevideo.

U. S. A. – Miss Peggy Wood, c/o A.N.T.A., 1545 Broadway, New York 36 N.Y.

VENEZUELA — M. Humberto Orsini, Federacion Venezolano de Teatro, Casa de Andres Bello, Esquina de las Mercedes. Caracas.

Printed in Belgium

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — WINTER 1961-62. « WORLD THEATRE » is published four times a year by S. A., Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique ELSEVIER, 141-143, avenue de Scheut, Brussels 7, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York. Subscription $ 3.75;